

DYSTOPIAN PIIREET ELOKUVASSA DELICATESSEN

Varpu Knuuttila

7.5.2014

Pro gradu -tutkielma

Mediatiede

Taiteiden tiedekunta

Lapin yliopisto

Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Dystopian piirteet elokuvassa Delicatessen

Tekijä: Varpu Knuuttila

Koulutusohjelma/oppiaine: audiovisuaalinen mediakulttuuri, mediatiede

Työn laji: Pro gradu -tutkielma x Laudaturtyö

Sivumäärä: 95

Vuosi: kevät 2014

Tiivistelmä:

Tässä työssä on tutkittu dystooppisen maailman representaatiota ja satiiria elokuvan muodossa. Tutkielman aineistona on ranskalainen elokuva Delicatessen (1991). Se on Jean-Pierre Jeunetin ja Marc Caron musta komedia kerrostaloon sijoittuvasta kannibaliyhteisöstä.

Tutkimusongelmana oli selvittää millaisia dystopian piirteitä aineistoelokuvassa esiintyy ja kuinka elokuva liittyy dystopian esittämisen perinteeseen audiovisuaalisena teoksena.

Analyysi on tehty käyttämällä apuna dramaturgisia elementtejä eli tarkastelemalla elokuvan maailmaa henkilöhahmojen, juonen ja miljööön kautta. Tutkimuksen pääteemaksi tarkentui selviytyminen dystooppisessa elinympäristössä. Metodina tutkimuksessa on audiovisuaalisen mediatekstin laadullinen sisällönanalyysi lähiluvun avulla.

Viitekehiksenä oli utopiateorian yleiset suuntaviivat. Tutkimuksessa käydään keskustelua pääasiassa eurooppalaisten referenssielokuvien ja utopiakirjallisuuden kanssa.

Tutkimus osoitti, että Delicatessen jatkaa dystopian perinnettä yhdistelemällä menneisyyden ja tulevaisuuden elementtejä sijoittumatta mihinkään tiettyyn aikaan. Mustana komediana ote aiheeseen on satiirinomainen ja kevyt, mutta elokuvassa esitetään myös dystopiaelokuville ominaisia kysymyksiä yhteiskunnan hierarkiasta, eettisistä ja moraalisisista valinnoista, yksilön vapaudesta, muutoksen mahdollisuudesta sekä toivon periaatteesta. Pitkälle vietyä fiktioelokuvana Delicatessen ei kuitenkaan suoraan arvostele reaali maailman ilmiöitä, vaan käyttää symbolista kritiikkiä niin tulevaisuutta kuin historiaakin peilaamalla.

Jälkeenpäin ajateltuna tutkielman rakennetta voisi parantaa esittelemällä kohtaukset järjestelmällisemmin, jolloin vältettäisiin toistoa kohtausten läpikäynnissä. Graafinen aikajana elokuvan kohtauksista auttaisi hahmottamaan elokuvan tapahtumien järjestystä. Tutkimustulosten ja metodin asettaminen vasten aiempaa tutkimista jäi vähäiseksi. Lisäämällä vertailua aiempaan tutkimukseen oman tutkielmani sijoittuminen dystopiatutkimuksen kentällä olisi selventynyt.

Mahdollinen jatkotutkimuksen aihe voisi olla Delicatessenin jälkeen valmistuneen, saman ohjaajaparin elokuva Kadonneiden lasten kaupunki, jossa dystopian teema jatkuu. Elokuvien maailmat täydentävät toisiaan laajentaen siten dystopian kenttää, joten olisi hedelmällistä tarkastella niitä rinnakkain.

Avainsanat: elokuva, dystopia, selviytyminen, kannibalismi, lähiluku

Muita tietoja:

Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi x

Suostun tutkielman luovuttamiseen Lapin maakuntakirjastossa käytettäväksi
(vain Lappia koskevat)

University of Lapland, Faculty of Art and Design

The title of the pro gradu thesis: Dystopian features in the movie Delicatessen

Author(s): Varpu Knuuttila

Degree programme / subject: audiovisual mediaculture, media science

The type of the work: pro gradu thesis ☒ laudatur thesis ☐

Number of pages: 95

Year: spring 2014

Summary:

This thesis focuses on the representation of dystopian worlds and satire in a film. The study is based on a French film *Delicatessen* (1991) by Jean-Pierre Jeunet and Marc Caro. *Delicatessen* is a black comedy about an apartment building and its cannibal tenants.

Aim of this research was to discover what kind of dystopian features can be found in the film and how it links to the tradition of dystopian representations as an audiovisual artwork.

The analysis is made through dramaturgical elements, such as plot, characters and setting to introduce the film's inner world. The main thematic content focuses on the survival in a dystopian environment. The research method used in this thesis is qualitative and the audiovisual material is analysed using content analysis and close reading.

The theoretical frame of the research is based on general guidelines of utopian thinking. European dystopian films and utopian literature are brought up into the discussion as reference.

The results of this research show that *Delicatessen* continues the tradition of dystopia by combining elements from the past and the future and not placing it into any certain era.

As a black comedy, *Delicatessen*'s viewpoint is satirical and light, however typical themes from dystopian films are brought up. These themes include topics such as hierarchy in society, ethical and moral choices, individual freedom, possibility of change and the principle of hope. *Delicatessen* doesn't directly criticise reality, but uses symbolism to reflect future and history.

Retrospectively, to improve this thesis I would analyse the movie scenes in chronological order to avoid repetition. Also, a graphic timeline could help the reader to understand the order of the scenes. Comparing my thesis' results further to the earlier dystopian research could have helped in positioning my work on the field of dystopian research.

To research further, a movie by the same directors, *The City of Lost Children* (1995), could be studied. The film continues the dystopian theme seen in *Delicatessen*, although they do not share the same world or characters. The films complete each other by presenting different sides of dystopia. It could be interesting to examine them side by side.

Keywords: film, dystopia, survival, cannibalism, close reading

Further information:

I give a permission the pro gradu thesis to be read in the Library ☒

I give a permission the pro gradu thesis to be read in the Provincial Library of Lapland (only those concerning Lapland) ☐

Sisällysluettelo

1 JOHDANTO	4
1.1 Tutkimuskysymys ja metodi.....	7
1.2 Tutkimuksen aineisto.....	9
2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS	18
2.1 Utopia ja dystopia.....	18
2.2 Dystopian aika ja paikka.....	23
2.3 Dystopia elokuvassa.....	27
3 PROTEIINIAUKIOILLA TAPAHTUU	35
3.1 Hahmogalleria	35
3.2 Miljöö, kerrostalo ja yksityisyys.....	38
3.3 Amoraaliset ihmissuhteet.....	45
4 SELVIYTYMINEN DYSTOPIAN AVAINTEEMANA.....	60
4.1 Raadollinen yhteisöllisyys ja hierarkia	62
4.2 Vaihtotalous ja vallankäyttö.....	66
4.3 Kannibalisimi ja yhteistyö.....	73
4.4 Itsemurha.....	78
4.5 Omavaraisuus	81
5 PÄÄTÖS.....	88
Lähteet ja kirjallisuus:.....	96

1 JOHDANTO

Nykypäivän maailmassa kauhukuvia maalaillaan päivittäin eri elämän osa-alueilla. Uutisissa kerrotaan taloustaantumista, sotien vaaroista, väkivaltaisista mielenosoituksista, ilmastonmuutoksen uhkista, uusista viruksista ja sairauksista, elintarvikkeiden myrkyllisyydestä jne. Elokvateollisuus saa jatkuvasti materiaalia reaali maailman ongelmista ja ilmiöistä. Kun utopia on positiivista fantasiaa tulevaisuudesta, on dystopia sen vastakohta. Dystopiaelokuvissa käsitelläänkin tulevaisuuden kauhuskenaarioita ja maailmanlopun kaaosta ja niitä kuvataan tässä maailmassa selviytyvän yksilön silmin. Dystopian termiä ei kuitenkaan pitäisi käyttää kevyesti. Sen alle laitetaan nykyään paljon sinne kuulumattomia suurieleisiä Hollywood-elokuvia. On alkanut vaikuttaa siltä, että joko dystopia-elokuvan määritelmän rajat ovat sumentuneet ja unohtuneet, tai sitten nyky maailman kauhukuvat todella ovat trendikkäitä ja raakoja teini-ikäisten toimintadraamoja. Myös hengissä selviytymisestä on tehty mediaseksikästä. Erilaiset selviytymiskilpailut tosi-tv-mallin mukaan ovat tulleet suosituiksi 2000-luvulla. Myös ns. survivalistien nettifoorumeilla tietojaan jakavat erilaisiin poikkeustilanteisiin valmistautuneet omavaraiset hamstraajat ja maailmanlopun odottajista on tehty amerikkalainen tositelevisiosarjakin. Ihminen hakeutuu keinotekoisii tilanteisiin testaamaan selviytymiskykyjään, mutta todellista vaaraa ei kuitenkaan ole. Toisalta uusidystopioiden suosio on ymmärrettävää, sillä mitä epävarmempia aikoja elämme, sitä suositummaksi dystopiat ja siihen liittyvät ilmiöt nousevat. Selviytymisen karu kääntöpuoli näkyy jälleen maailmalla kehitysmaiden arjessa ja sodissa. Uskonnot jakavat myös keinoja selviytyä elämässä kuten rukoileminen tai marttyyrikuolemat.

Dystopian maailmat eivät kuitenkaan ole vain suoraviivaisia ja totisia yksilön taisteluita kylmää yhteiskuntaa vastaan, vaan synkkä maailma voi olla monisyisempi ja mielikuvitukseksikaampi. Onnistuessaan elokuva ei jätä yleisöä välinpitämättömäksi, vaan voi vaikuttaa katsojan tunteisiin, ajattelutapaan, kulttuuriseen ja sosiaaliseen käyttäytymiseen ja asenteisiin. Elokvien pyrkimyksenä onkin näyttää yleisölle dramatisoituna se, kuinka ihmiset itseasiassa elävät tässä maailmassa. Dystopiaelokuvat ovat usein liioiteltuja ja tietyllä tapaa ajattomia, mutta aiheiltaan varsinkin tämän hetken maailmantilanteessa tärkeitä. Toisaalta niissä pohditaan myös aina ajankohtaisia

ikuisuuskysymyksiä. Dystopia-ajattelu voi lähteä liikkeelle esim. suhteuttamalla historian kokemuksia ja yhteiskunnan synkkää tulevaisuushorisonttia. Filosofi Slavoj Zizekin mukaan voimattomuuden tunne suurien muutosten aikaan voi saada aikaan sen, että ihmisten on helpompi kuvitella maailmanloppu, joka olisi massiivinen ekokatastrofi kuin esimerkiksi aito vaihtoehto kapitalismille (Zizek 2009, 17).

Tämän tutkielman aineistona on ranskalainen musta komedia *Delicatessen* (1991, suom. *Herkuttelijoiden yö*). Näin elokuvan ensimmäistä kertaa Lapin yliopistossa Aika kuva- ja äänikerronnassa-kurssin luennolla vuonna 2009 ja koska se jäi niin pysyvästi mieleen, päätin tutkia sitä tarkemmin. Aluksi elokuvassa kiehtoi visuaalinen ilme ja synkkä tunnelma yhdistettynä ranskalaiseen huumoriin, mutta tarkemmin katsottuna elokuvan sisällölliset teemat ja dramaturgia kävivät yhä mielenkiintoisemmiksi. Samalla kiinnostuin yleisesti dystopiaelokuvien lähtökohdista ja utopia-ajattelussa käsiteltävästä toivon periaatteesta, joita aion tässä tutkielmassa esitellä.

Sana ”delicatessen” on ranskaa ja viittaa herkulliseen tai herkkukauppaan. Yksinään elokuvan nimenä se ei kerro itsestään mitään mielenkiintoista, mutta liitettynä elokuvan aiheeseen, kannibalismiin, sana saa karmivan vivahteen. Tiede-lehdessä valistetaan: ”Kannibalismia on raportoitu yli 1 300 eläinlajilta, joista 75 on nisäkkäitä. Lähimmistä sukulaisistamme etenkin simpanssien tiedetään ryöstävän ja syövän oman laumansa poikasia” (Kaaro 2010). Kannibalismi ei kuitenkaan ole tapana ihmisten keskuudessa, sillä se rikkoo kaikkia yhteiskunnallisia normeja, käyttäytymiskoodeja ja eettisiä sääntöjä vastaan. Ja toisin kuin eläimellä, on ihmisellä haaveita paremmasta ja huoli huomisesta. Tästä tietoisuudesta nousevat myös utopian – ja dystopian edellytykset, joihin kuuluu käsitys ajasta ja muutoksesta, edistyksestä ja taantumasta (Lahtinen 2002, 230). Dystooppiset teokset pyrkivätkin aina herättämään keskustelua muutoksesta, nykyhetken valinnoista ja ottamaan vastuuta tulevasta.

Raamatun ensimmäisessä kirjassa kerrotaan kulta-ajasta, jolloin ihminen eli viattomana ja onnellisena ”luonnontilassa”, vailla käsitystä hyvästä ja pahasta. Jumalan istuttaman hyvän ja pahan tiedon puusta kielletyn hedelmän syötyään ihminen oppi erottamaan hyvän ja pahan ja menetti näin onnellisuutensa (Von Wright 1981, 28, 33). Tämän jälkeen ihminen on vain odottanut pääsevänsä takaisin paratiisiin. Kaiken kaikkiaan muutoksen idea on myös edellytys sille, että kulttuurissa voi syntyä kulta-aikaa tai luonnontilaa

koskevia unelmia (Lahtinen 2002, 230). Antiikin aikaan ihminen oli jo oppinut ahneeksi ja arvaamattomaksi ja luomaan paratiisin maan päälle rikkauksia haalimalla. Kullasta tulikin ahneuden symboli. Utopioiden esihistoriassa roomalainen runoilija Ovidius (43 eaa. – 18 jaa.) esittää luisumisen alun kulta-ajasta hopeisen ja vaskisen ajan kautta nykyiseen, tuhoon tuomittuun rautaiseen maailmanaikaan teoksessaan Muodonmuutoksia:

"Oli viimeinen kovaa rautaa.

Kaikkeen konnuuteen heti syöksyi arvottomampi
aika se: kaikkosivat häpy, oikeus, usko ja niiden
paikan valtasivat kavaluus, salajuonet ja vilppi,
kierous, kelvottomuus, väkivalta ja röyhkeä ahneus."

...

"Ennen yhteisen kuten paistava päivä ja ilma
maan sen mittari nyt rajalinjoin merkitsi tarkkaan.

Vaadittu ei nyt vain maan rikkaan antina siltä
viljaa, ruokia vaan maan alta ja sen sisuksista
Styksin kätköjenkin Manalan utuvarjojen mailta
aarteet kaivettiin, monen kärhämän alku ja juuri.

Turmiokas tuli rauta ja turmiokkaampi kulta,
saapui taistelukin, sotimista kun kumpikin auttaa:
iskevät vastakkain verikourien kalskavat raudat.
Rosvours ruokkii suun: on ystävä ystävän surma,
appea ahdistaa vävy, veljien on sopu harvaa."

1.1 Tutkimuskysymys ja metodi

Tässä tutkielmassa etsin perinteisiä dystooppisia piirteitä aineistona käyttämästäni elokuvasta, joka on ranskalainen musta komedia Delicatessen. Tutkielman tavoitteena on selvittää, miten aineistoni liittyy dystopian esittämisen perinteeseen elokuvissa. Käyn keskustelua aineistoelokuvan keskeisistä aiheista, piirteistä ja merkityspotentiaaleista muiden dystopia-aiheisten elokuvien kanssa ja peilaan elokuvan todellisuutta reaalimaailmaan. Delicatessen kertoo tulevaisuuden pula-aikana syrjäisessä kerrostalossa elävistä ihmisistä, joiden vuokranantajana toimii lihakauppias, joka myy heille mestaamiaan talonmiehiä ruuaksi. Lihakauppiaan tytär rakastuu uuteen talonmieheen ja aikoo pelastaa tämän talon kannibaaleilta.

Yleisesti ottaen vastaparit utopia ja dystopia ovat jatkuvia toive- ja kauhukuvitelmia tulevaisuudesta. Lähden liikkeelle avaamalla näitä käsitteitä ja esittelemällä niiden pohjalta tehtyjä elokuvia ensimmäisessä luvussa. Lähestymistapani tutkittavaan ilmiöön on elokuvatutkimuksellinen sekä aihehistoriallinen menetelmä, jossa sovellan utopiateoriaa audiovisuaaliseen materiaaliin.

Tutkimuksen analyysiyksiköt löytyvät elokuvan dramaturgisista elementeistä kuten miljöö, hahmot ja juoni. Niitä tarkastelemalla ja yhdistelemällä muodostuvat elokuvan tutkimustulokset. Kiinnostavaa on havaita, kuinka pilkkomalla osiin esimerkiksi elokuvan hahmojen välisiä ihmissuhteita ne saavat erilaisia merkityksiä eri yhteyksissä. Dystooppisten piirteiden etsiminen elokuvasta johtaa tutkimaan erilaisia dystopioita sekä niiden muuttujia ja muuttumattomia elementtejä eri aikoina. Käyn aluksi läpi tutkimusaineiston rakennetta ja kerrontaa dramaturgisten elementtien avulla, jonka jälkeen syvennyn analysoimaan elokuvan sisältöä. Tarkastelen myös sitä, kuinka Delicatessenin todellisuus kritisoi reaalimaailmaa esim. historian kautta. Tutkimuksen fokukseksi tarkentuu elokuvan pääteema: selviytyminen maailmanlopun viitekehyksessä. Teemat ja niiden merkitykset konkretisoituvat tulkinnassa, eivätkä ne voi olla ennakkolähtöisiä, vaan elokuvan purkamisessa esiin nousevia tuloksia. Aiheet taas voidaan nimetä kontekstin, tapahtumien, henkilörakennelmien ja erillisten osatekijöiden mukaan ja niiden suhteessa elokuvan kokonaisuuteen. Metodina tutkimuksessa on audiovisuaalisen mediatekstin laadullinen sisällönanalyysi lähiluvun avulla. Apuna käytän seuraavia käsitteitä: utopia,

genre, dystopia, dramaturgia ja yhteisöllisyys. Käsitteet ovat peräisin elokuva- ja kirjallisuudentutkimuksesta sekä sosiologiasta.

Tutkimukseni kvalitatiivinen luonne on mediaopiskelijalle hyödyllinen elokuvan sisällöllisen ja käsikirjoituksellisen struktuurin ymmärtämisen kannalta. Purkamalla elokuvassa nähtäviä rakenteita, teemoja, arkkityyppejä ja käsitteitä hahmotan elokuvien sisäisiä tasoja ja tarinoita osista muodostuvana kokonaisuutena. Kartoituksenomaista tutkimusta voi hyödyntää myöhemmin soveltamalla analyysia muihin elokuviin. Tutkimus ei välttämättä ole proseduraalista, mutta tietoa tuotetaan tulkitsemalla elokuvia, mikä on omalla tavallaan prosessinomaista tiedon konstruointia.

Dystooppinen ympäristö on nykyään suosittu lähtökohta televisiosarjoissa ja elokuvissa, ja näissä, usein pitkälle erikoisefekteillä, tehosteilla ja tietokonetekniikoilla toteutetuissa teoksissa, näkee perustavanlaatuisesti samoja teemoja kuin aineistossani. Kehyksenä eurooppalainen elokuva erottaa amerikkalaiset massaproduktiot aineistostani. Eurooppalaisissa kuvauksissa minua kiinnostaa paikallisuus; oman historian kuvaaminen, oman kulttuurin ironisointi, kieli ja ainutlaatuinen huumori. Mutta vaikka tutkimuskohde on näin rajattu osana laajempaa tutkimuskenttää, on kuitenkin hedelmällistä ottaa referenssiksi muutamia amerikkalaisia elokuvia kuten *The Road*.

Utopiaa käsittelevää tutkimusta on tehty suhteellisen paljon, dystopiaa vähemmän. Dystooppisen teosten suosion kasvaessa voi ennustaa senkin tutkimuksenkin lisääntyvän. Dystopian osalta teoriataustani nojaa lähinnä Mikko Lahtisen kokoamiin teksteihin erilaisista utopioista ja dystopioista teoksessa *Matkoja utopiaan* (2002). Tärkeän näkökulman elokuvan tulkintaan on tuonut Kyri Watson Claflin artikkelissaan *Jean-Pierre Jeunet and Marc Caro's Delicatessen: An Ambiguous Memory, an Ambivalent Meal* (2004), jossa elokuvan piirteitä verrataan sota-ajan tapahtumiin Ranskassa ja sen jälkeisiin asenteisiin. Yhteiskuntamme nykytilan määrittämisessä suhteessa utopioihin apuna on ollut ympäristöfilosofi Leena Vilkan teos *Mustavihreä filosofia* (1999), jossa pohditaan moraalien ja lain ristiriitoja ympäristökriittisestä näkökulmasta.

1.2 Tutkimuksen aineisto

Tutkimukseni aineistona on ranskalaisten Jean-Pierre Jeunetin ja Marc Caron yhteistyössä vuonna 1991 ohjaama ja käsikirjoittama elokuva *Delicatessen*. Se on ohjaajakaksikon ensimmäinen pitkä elokuva, joka vuonna 1991 voitti neljä Ranskassa vuosittain jaettavaa César-elokuvapalkintoa. Aiemmin he ovat tehneet yhdessä palkittuja animaatioita ja lyhytelokuvia. Elokuvantekoa pitkälle itseoppinut Jeunet on ohjannut myös mainoksia ja musiikkivideoita, sekä elokuvat *Foutaises* (lyhytelokuva, 1989), *Kadonneiden lasten kaupunki* (1995), *Alien – ylösnousemus* (1997), *Amélie* (2001), *Pitkät kihlajaiset* (2004), *Micmacs* (2009) ja *The Young and Prodigious T.S. Spivet* (2013). Jeunetin tyyli on tunnistettava ja auteurin tavoin hän osallistuu paljon elokuvien varsinaiseen toteutukseen, joissa tavoittelee usein tietynlaista vanhaa tunnelmaa. *Delicatessen*issä Jeunet keskittyi ohjaamiseen ja Caro elokuvan visuaaliseen ilmeeseen ja teknisiin ominaisuuksiin. Caro oli taiteellisenä suunnittelijana myös mainitussa *Alien*issa. Hänen oma ensimmäinen ohjauksensa on *Dante 1.0* (2008). *Delicatessen*in suosio avasi oven muillekin erilaisille elokuville Ranskassa ja se oli ensimmäisiä ranskalaisia elokuvia, joka myi huomattavasti myös ulkomailla (DVD, ohjaajan kommenttiraita). Tänä päivänä *Delicatessen* on saanut kulttimaineen.

Jeunetin ja Caron elokuville ominaista on tumma ja tunnelmallinen *misé-en-scene*, visuaalisuus, värit ja yksityiskohdat. Tekijät jakavat viehtymyksen sirkuksen maailmaan ja heillä on animaatiotausta, mikä näkyy niin kerronnasta kuin kuvallisesta lähestymistavasta. Teknisesti omaleimaista Jeunetin elokuville on toistuva laajakulmalinssin käyttö, huolelliset kraana-ajot sekä harkitut kuvakulmat ja kompositiot. Tosin pienen budjetin *Delicatessen*issä ei käytetty yhtään kraana-ajoa. *Delicatessen*issä Jeunet alkoi käyttää laajakulmalinssiä, mikä korostaa hahmojen karaktääriä. Jeunet kertoo tyylivalinnoistaan: "Choice of lenses contributes to making the characters more expressive. Also greater depth of field, you see the set in full, ceilings too. I hate long-focus lenses, American often use the facility to give more of a look than a style and all American films end up looking the same in non-style of using very long-focus lenses" (Dvd, ohjaajan kommenttiraita). Tarkka värimäärittely saa aikaan elokuvien lopullisen fantastisen ilmeen. Elokuvat ovat fantasiaa, joissa muodolla on yhtä suuri, ellei suurempi rooli kuin tarinalla. Joidenkin kriitikoiden mielestä Jeunetin elokuvat voi lukea 1980-luvulla syntyneeseen *cinema du look* -genreen, johon kuuluu nostalginen lainaaminen vanhoista elokuvista ja muodon korostaminen

sisällön yli. Delicatesseniakin on kritisoitu tyhjäksi farssiksi, jossa vain lainataan ja toistetaan 1930-luvun elokuvien pinnallisia elementtejä vailla sanomaa (Watson Clafin 2004, 239). Jeunet myöntää ottavansa tiedostaen ja tiedostamatta paljon vaikutteita persoonallisilta taiteilijoilta ja lainaavansa ideoita muista ihailemistaan teoksista esim. Buster Keatonilta ja Ohukaisesta ja Paksukaisesta (DVD, ohjaajan kommenttiraita). Ilmaisullisten yhtäläisyyksien lisäksi Jeunetin elokuvien perinteikkäät tarinat muistuttavat toisiaan; esim. päähenkilönä nähdään orpo tai omalaatuinen antisankari sekä kahden itsenäisen roolihahmon romanssi. Totta on, että elokuvien juoni on yleensä yksinkertainen, rakenne perinteinen ja että ilmaisullisilla keinolla elokuvista on tehty kiinnostavia. Lavasteisiin, rekvisiittaan ja puvustukseen panostetaan paljon ja näyttelijät ovat usein persoonallisen näköisiä. Jeunetin lähtökohdat tämän elokuvan tekoon olivat enemmänkin taiteelliset ja kokeelliset kuin poliittiset tai sisällölliset. DVD:n kommenttiraidalla Jeunet kertoo, ettei Delicatessen olekaan täysin loppuun asti ajateltu elokuva, vaan eräänlainen koekenttä hänen ja Caron pitkäaikaisten haaveiden toteuttamiseen, jota Kadonneiden lasten kaupungissa vielä jatkettiin. Tutkimuksen tekoa elokuvan kokonaisuuden hajoileminen ei haittaa, sillä tutkin tiettyjä elokuvasta nousevia piirteitä. Ohjaajan mieltymykset yhteen kokoava Delicatessen esittelee omalla tavallaan tärkeimpiä dystopiaelokuvan elementtejä.

Delicatessenissä selviytyminen maailmanlopun jälkeen muotoutuu hahmojen tavasta elää. Maailmanlopulla käsitetään maan tai ihmiskunnan tuhoutumista, mutta se ei kuitenkaan tarkoita kaiken elämän loppua, vaan katastrofia kuten maailmansota tai maailmanlaajuinen tappava virus, joita seuraa uusi aika. Niin ikään Delicatessenin maailmassa yritetään säilyä hengissä puutteesta, köyhyydestä ja epätietoisuudesta huolimatta, välillä myös moraalista välittämättä. Vaikka tarkkaa aikaa ei elokuvassa ole määritelty voi siinä nähdä rinnastuksia esim. toisen maailmansodan tapahtumiin ja taantunutta teknologiaa. Delicatessenin maailmassa maailmanlopun merkeistä toiset ovat suoria, toiset symbolisia ja tulkinnanvaraisia. Kontekstina on pääasiassa selviytyminen ja ruoka, mutta nälän lisäksi tekojen motiivina on myös rakkaus. Henkiin herätetään toivottomampi maailman tulevaisuus, asetetaan eettisiä kysymyksiä selviytymisestä ja tarjotaan vastauksiksi vaihtoehtoisia kohtaloita ja ratkaisuja.

Jeunetin elokuvat ovat ns. aikuisten satuja, joissa harkitun muodon ja melankolisen kaipauksen tunnelman takana on vahvoja kannanottoja esim. erilaisuuden ja

solidaarisuuden puolesta. Dystopiat ovat usein liioiteltuja, siksi on tyypillistä liioitella myös muotoseikoilla. Delicatessenissa käytetty musta huumori voi antaa käsitellyistä aiheista vähättelevän vaikutelman, mutta kokonaisuutena elokuva käsittää monipuolista ja ristiriitaista yhteiskuntakriittikkiä. Siksi Delicatessenin sysääminen pelkästään cinema du look -kategoriaan aliarvioi sen ulottuvuuksia. Italialaisen kirjailija-filosofi Alberto Moravian sanoin "Pitää olla vakava, mutta salaa".

Tarinan eteneminen

Elokuva- ja televisiotieteen tutkija Henry Bacon kertoo elokuvan perustavanlaatuista struktuuria kirjassaan Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Aristotelisen kolmen näytöksen mallin mukaan (alku - keskikohta - loppu) on helppo hahmottaa kokonainen draaman kaari. Kärjistetysti jaksoissa nähdään ongelmien esittely, sankarin ja vastustajan yhteenotto ja ongelman ratkaisu. Jaksot alkavat, kun tapahtumien kulussa tapahtuu merkittävä käänne. Bacon syventää kerronnan etenemisen hahmottamista käsitteillä ekspositio, kehittäminen ja sulkeuma (Bacon 2004, 99). Amerikkalaiset käsikirjoittajat hahmottava saman kolmen näytöksen mallilla (Hiltunen 1999, 114).

Kun elokuva alkaa, katsojan mielenkiintoa pitää yllä ekspositio, eli se, kuinka nopeasti ja paljonko annetaan informaatiota tarinan lähtötilanteesta, henkilöistä ja heidän taustoistaan. Delicatessenissä ekspositio on osittain hajautettu, sillä vielä elokuvan keskivaiheilla päähenkilön menneisyydestä paljastetaan jotakin uutta. Esimerkiksi tieto siitä, että päähenkilön klovniaikojen esiintymisparinsa oli apina ei ole käänteentekevää, mutta mielenkiintoinen yksityiskohta katsojalle ja elokuvassa helpottava totuus mustasukkaiselle tyttöystävälle. Toisin sanoen ensimmäisessä näytöksessä esitellään päähenkilö, saatetaan hänet vaikeuksiin ja esitellään vastustaja (Hiltunen 1999, 114). Kehittelyvaiheessa tarinan päämäärien saavuttamista viivytetään erilaisilla esteillä ja vaikeuksilla, jotka yleensä kasvattavat päähenkilön lujuuutta, tahtoa ja uskoa. Toisessa näytöksessä siis mutkistetaan päähenkilön ongelmaa (Hiltunen 1999, 115). Delicatessenin päähenkilö ei tiedä olevansa vaarassa ja elokuvan sankaritar ryhtyy pelastamaan häntä salaa. Kuvioon liittyy siis kiirehtiminen aikaa vastaan, mikä tyypillisesti lisää jännitystä. On tyypillistä, että sivuhenkilöiden toiminnasta syntyy päälinjaa peilaava ja samalla keventävä sivujuoni. Kolmen päähenkilön välillä käydään jännitteistä draamaa, jolle sivuhenkilöiden oma kolmiodraama antaa kontrastia omalla tragikoomisella tavallaan. Komiikan kulmakiviä,

toistoa ja variaatiota hyödynnetään perin mustalla huumorilla, kun eräs sivuhenkilö yrittää itsemurhaa erikoisilla keinoilla, siinä kuitenkin onnistumatta. Delicatessenissa käytetään hyväksi vanhanaikaista juonenkuljetuskeinoa, jossa ihmiset vakoilevat ja salakuuntelevat toisiaan (Bacon 2004, 105). Se kasvattaa Delicatessenissa yhteisön vainoharhaisuutta. Väärinkäsityksillä herkutellaan, kun katsojaa pidetään epätietoisena ja samalla kiinnostuneena. Lopun sulkeumassa tarina saatetaan uuteen tasapainotilaan kun päämäärät on saavutettu tavalla tai toisella vaikeuksien jälkeen ja moraaliset ongelmat on ratkaistu. Kolmannessa näytöksessä ratkaistaan ongelma joko onnistumalla tai traagisesti (Hiltunen 1999, 115). Valittuun lopetukseen liittyy eräänlainen epäsuora kannanotto, saako paha palkkansa vai jätetäänkö katsojalle arvailun varaa. Delicatessenin loppu mukailee eurooppalaisen taide-elokuvan lopetusta; tarina jää avoimeksi ja diskurssi on suljettu (Bacon 2004, 117). Tässä vaihtoehdossa merkityksiä voidaan jättää auki, tulkinnanvaraana ja moniselitteiseksi, mutta kokonaisuus saatetaan loppuun. Delicatessenin rakenne on päällisin puolin perinteinen, mutta ihmissuhteiden ja saalistamisen verkossa kokonaisuus rakentuu osista. Kerrostalon sisällä nähdään draamaa, toimintaa, kauhua ja romansseja, kukin asukas kantaa kortensa kekoon.

Max Juntusen kokoamassa Elävän kuvan sanastossa dramaturgialla tarkoitetaan toiminnallisen esitysrakenteen luomista. Dramaturgia pitää sisällään ne elementit, joista kehittyy mukaansatempaava draamallinen tarina; juoni, henkilöhahmot, miljöö (Juntunen 1997, 25). Niin menestyselokuvissa, kansansaduissa kuin ikiaikaisissa tragedioissa juonen perusrakenne on sama ja tietyt dramaturgiset elementit läsnä. Ari Hiltunen käy läpi toimivan tarinan kaavaa kirjassa Aristoteles Hollywoodissa (1999). Kerronta perustuu siis ekspositioon ja siihen, kuinka paljon katsojalle annetaan tietoa tapahtumista ja sitä säätelemällä voidaan pitää katsojaa jännityksessä. Perinteisesti katsojalle tiputellaan tietoa pikkuhiljaa, Delicatessenissa katsojalle annostellaan tietoa tasaisesti eri puolilta kerrostalosta, joten katsoja on suurimman osan ajasta tietoinen kaikista talon tapahtumista eli ns. kaikkítietävä katsoja, toisin kuin talon asukkaat (Hiltunen 1999, 127). Katsojan kaikkítietävyys synnyttää halun tietää lisää. Juonet muodostuvat teoista ja niitä tekevät henkilöhahmot toistuvat tarinasta toiseen. Perinteisesti sympaattisella päähenkilöllä on tavoite, johon pääsyä estelee vastustaja, tarinan konna. Usein mukana on myös (mies)päähenkilölle rakas nainen, prinsessa, joka tuo mukaan syvemmät tunteet. Onnistuessaan päähenkilö (tarinan sankari) voittaa vaikeudet ja on lopussa kasvanut henkisesti ja kokemuksiä rikkaampi (Hiltunen 1999, 12–13). Delicatessenin tarina

mukailee perinteisen ranskalaisen sadun kaavaa, joita satukirjailija Charles Perrault (Hanhiemon tarinoita) ja runoilija Jean La Fontaine (eläinsadut) kirjoittivat jo 1600-luvulla (Watson Claflin 2004, 240). Delicatessenistä löytyvät sadun perushahmot; sankari, hirviö, viaton tyttö/prinsessa ja joukko sivuhenkilöitä. Elokuva on liioittelussaan satua, mutta ihmissuhteet ja raa'at aiheet ja eettiset kysymykset tekevät siitä aikuisten sadun.

Myytit ja toiset tasot

Tarinoissa käsitellään usein erilaisia myyttejä, jotka liittyvät teemoihin tai henkilöhahmoihin, kuten sankarimyytti, transformaatio tai maailmanloppu (Hiltunen 1999, 21). Ne muuttavat muotoa tarinasta toiseen. Esimerkiksi sankarimyytti voi esiintyä eri tarinoissa eri tavoin: jalo prinssi, kaunis prinsessa, urhoollinen ritari, sankarineitsyt, nokkela selviytyjä, taiteilija-vaeltaja (Ylimartimo 1998, 96–106). Myytit kuvastavat kulttuurien perimmäisiä ideoita (Cotterell 1989, 7). Ihmiset etsivät jatkuvasti merkityksiä elämästä ja maailmasta ja tarinoiden sepittäminen auttaa näkemään ihmisen elämän osana laajempaa kokonaisuutta, arvokkaana ja merkityksellisenä. Kirjassaan Myyttien lyhyt historia Karen Armstrong esittää mytologian ja tieteen avartavan ihmisen näköaloja (Armstrong 2005, 8). Mielikuvitus taas auttaa ajattelemaan järjen tuolle puolen ja kuvittelemaan sellaista, mikä ei välittömästi ole läsnä. Entä jos -ajattelu on niin ikään myyttistä perimää. "Mielikuvitus on juuri se ominaisuus, josta uskonto ja mytologia kumpuavat" (Armstrong, 2005, 8).

Kaikki mytologiat kertovat toisesta tasosta, joka on olemassa oman maailmamme rinnalla ja joka eräällä tavalla kannattelee sitä. Usko tähän näkymättömään mutta voimakkaampaan todellisuuteen, jota joskus kutsutaan jumalten maailmaksi, on mytologian perusteemoja (Armstrong 2005, 10).

Ranskalainen utopistikirjailija Louis-Sebastiën Mercier koki aikanaan 1700-luvulla unet mahdollisuudeksi muodostaa paremman elämän kuvaelmia ja käytti unen maailmaa myös keinona kuvata utopioita. Esim. Mercierin utopiakuvauksessa *LA'n 2440:n* (v. 1771) päähenkilö uneksi teoksen verran tulevaisuuden urbaanista paratiisista. Herätessään hän kokee tulleen petetyksi, kun huomaa palanneensa ankeaan reaalityodellisuuteen, josta hän luuli jo päässeensä (Forsström 2002, 58). Mercier kuvaili uneksimista eskapismiksi vallitsevasta todellisuudesta, irtautumiseksi henkisestä ja fyysisestä piinasta ja eräänlaiseksi matkaksi ajassa ja paikassa. Mercierin mukaan tietoinen mieli ei aina kerro totuutta, mutta unet kertovat, sillä unet paljastavat irrationaalisen maailman rikkauden ja

silloin mieli on vapaa (Forsström, 2002, 58). Unet työstyvät yhdessä reaalityodellisuuden kanssa. Ympäröivän maailman tilanne vaikuttaa uniin ja niissä tapahtuva prosessointi jälleen ihmisten tekoihin ja teoksiin reaalityodellisuudessa. Niinpä monille surrealistille unen ja mielikuvituksen maailma oli ensisijainen ja reaalityodellisuus vasta toissijainen maailma. On lisäksi huomattu, että kiinnostus uniin kuin dystooppisiin teoksiinkin kasvaa kriisiaikoina; "It has been suggested that in the second half of the eighteenth century a growing sense of restlessness, frustration and melancholy was also directly reflected in French literature; the sentiments of malaise and escapism now entered in the scene" (Forsström 2002, 60).

"Kun alkuaikojen ihmiset käsittivät olevansa kuolevaisia, he keksivät eräänlaisen vastatarinan, joka auttoi heitä hyväksymään kuoleman ajatuksen. He hautasivat lähimmäisensä hyvin huolellisesti ja ilmeisesti uskoivat, ettei näkyvä, aineellinen maailma ollut ainoa olemassa oleva todellisuus" (Amstrong 2005, 7). Ajattomuus ja ikuisuuskysymykset kuten kuolema ovat myyteille ominaisia, sillä ne kertovat jostain, joka on tapahtunut kauan sitten ja tapahtuu kaiken aikaa. Niin myytit kuin dystopiatkin tutkivat inhimillistä muutosprosessia (Amstrong 2005, 62).

Dystopioissa, kuten Delicatessenissä, nousevat vahvasti esiin kysymykset maailmanlopusta, ihmisyydestä, kuolemasta, tulevaisuudesta, perhesuhteista, julmuudesta, petollisuudesta, muutoksesta, sankareista, vapaudesta ja pelastumisesta sekä hyvän ja pahan kamppailusta (Cotterell 1989, 7). Delicatessenissa ihmisyyttä tutkitaan esim. kannibalismin kautta, eli voiko syödä oman lajinsa edustajaa vai rappeuttaako se käsitystä hyvästä ja pahasta eli ihmisestä eettisenä olentona. Utopia-ajattelun historiassa on pohdittu sitäkin, onko ihminen perustavanlaatuisesti paha, vai tekeekö elinympäristö hänestä sellaisen. "Dystooppisen tekstin peruskysymyksenä on aina, voidaanko ihmisluontoa muuttaa suuntaan, jossa sen inhimillisyys unohtuu, vai onko olemassa jokin perustarpeiden hävittämistä vastaan sätkivä perimmäinen ihmisyyss" (Ritari 2009, 6). Tieteellinen käsitys ihmisen kehityksestä kiteytyi darwinismissa; ihmistä ei luotu, vaan hän on kehittynyt evoluution kuluessa. Siihen kuuluu, ettei omaa lajia voi syödä tai tuhota, eläimetkään eivät niin yleensä tee. Mutta ihminen kuitenkin tuhoaa koko ajan omaa lajiaan, etenkin sodissa.

Juonen rakenne

Ruotsalainen elokuvadramaturgi Ola Olsson laajentaa fiktioelokuvan draamarakenteen kuuteen osaan (Juntunen 1997, 24). Olssonin kaava on sovellettavissa kolmen näytöksen malliin, jolloin tarinan tapahtumista saadaan tarkentava käsitys. Jaottelu helpottaa myös tarinan kerronnan ymmärtämistä draamallisesti miellyttävällä tavalla. Käyn seuraavassa läpi Delicatessen-elokuvan tapahtumia kaavan mukaan, joka rakentuu seuraavista osista: alkusysäys, esittely, syventäminen, ristiriitojen kärjistyminen ja ratkaisu.

Aristotelinen kolmen näytöksen malli on yksinkertaisuudessaan käytännöllinen, kun halutaan käsitellä elokuvaa kokonaisuutena ja esim. tarkastella sen koko draaman kaarta yleisellä tasolla muiden dystopia-aiheisten elokuvien rinnalla. Se on kuitenkin liian suppea kattamaan Delicatessenissä nähtäviä juonenkäänteitä, ja siksi on hedelmällisempää käyttää Olssonin kuuden osan mallia. Koska tutkin puheena olevaa elokuvaa dystopian representaationa, ei sen kuvaamiseen riitä myöskään pelkkä juonen esittely, vaan maailmanlopun piirteitä löytyy pitkin elokuvaa.

Delicatessenin maailma rakentuu varsinaisen tarinan lisäksi yksityiskohdista ja sivujuonista, jotka eivät välttämättä vie pääjuonta eteenpäin, mutta tukevat sitä ja vahvistavat yleistä tunnelmaa. Esimerkiksi kohdassa "syventäminen" selviää talon asukkaiden elämästä ominaisuuksia, jotka luonnehtivat kurjaa aikaa; kraanat toimivat oudosti, talon asukkaat tekevät merkityksettömiä töitä, katto vuotaa, sanomalehden nimi on Les Temp difficiles, (suom. Kovat Ajat) jne.

Elokuvan juoni

Alkusysäys: Esitellään kerrostalo likaisella, sumuisella alueella perinteisen ranskalaisen haitarimusiikin tahtiin. Mies talon sisällä on käärintä itsensä sanomalehteen ja piiloutuu roskapönttöön. Alakerran lihakaupan eteen pysähtyy jäteauto ja roskakuski tyhjentää roskapönttöjä. Mies yrittää paeta roskiksen mukana. Lihakauppias polttaa tupakan ja heittää palavan tumpin roskikseen, jossa mies piileskelee. Hän voi hakea ja jää kiinni. Lihakauppias lyö häntä kirveellä.

Esittely: Aukkaat ovat lihakaupassa ostoksilla; kerrostaloyhteisössä ruoka on vähissä ja maksuvälineenä käytetään maissia. Periaatteessa tilanne näyttää normaalilta ja jopa idylliseltä osto- ja myyntitapahtumalta ranskalaisessa kaupassa. Talon omistaja, hurja lihakauppias huolehtii nälkäänäkevän yhteisön ruuansaanista palkkaamalla talonmiehiä, jotka mestataan syötäväksi ja myytäväksi talon asukkaille¹. Päähenkilö Louison saapuu sammunutta taksia työntäen paikalle, pestautuu uudeksi talonmieheksi ja tapaa asukkaita. Naapurin mies on ihastunut erääseen varattuun rouvaan, joka kuulee päässään kuoleman kuiskauksia ja yrittää itsemurhaa siinä kuitenkaan onnistumatta.

Syventäminen: Tilanne saa käänteen, kun lihakauppiaan tytär Julie ja uusi talonmies tutustuvat ja rakastuvat. Lihakauppias aikoo surmata Louisonin, lihakauppiaan tytär taas pelastamaan hänet. Louison ystävystyy myös lihakauppiaan tyttöystävän kanssa. Muut talon asukkaat elelevät näennäisesti sovussa, mutta kaikilla tuntuu olevan taka-ajatuksia ja omia suunnitelmia. Julie palkkaa lainsuojattomat pelastamaan Louisonin. Naapurin rouva yrittää itsemurhaa uudestaan ja epäonnistuu.

Ristiriitojen kärjistyminen: Lihakauppias riitelee tyttärensä kanssa Louisonin hengestä ja elämäntapojen näkökulmaeroista. Lihakauppias huijaa tyttöystävänsä houkuttelemaan Louisonin illalla katolle. Louison kiipeää katolle ja joutuu taisteluun lihakauppiaan kanssa. Maanalainen kasvissyöjäyhteisö pelastaakin talonmiehen sijasta vahingossa lihakauppiaan tyttöystävän. Verenhimoiset naapurit jahtaavat Louisonia ja lihakauppiaan tytärtä lihakauppiaan johdolla. Samaan aikaan naapurin ihastunut mies yllättää veljensä kuiskailevan kuoleman kutsuja itsemurhakandidaatille. Tällä välin naapurin rouva kuolee, vaikka ei aivan täysin suunnitellulla tavalla.

Ratkaisu: Louison ja Julie pakenevat vessaan, jossa he avaavat kaikki hanat saaden talon tulvimaan ja pelastuvat hetkeksi. Lihakauppiaan tyttöystävä antaa lihakauppiaalle terävän bumerangin, jolla hän yrittää osua Louisoniin, mutta tappaakin sillä vahingossa itsensä ja niin päähenkilöt pelastuvat.

Häivytys: nopea mutta onnellinen; Louison ja Julie soittavat talon katolla selloa ja sahaa, sää on ensimmäistä kertaa kirkas. Päähenkilöpari on pelastunut, vaara vältetty ja hirviö

¹ Talon väen harjoittama kannibalismi käy katsojalle ilmi viimeistään n. 15 minuutin kohdalla, kun herra ja rouva Tapioca puhuvat nälissään keittiössään seuraavasta uhrista.

kuollut. Loppu jää muutoin avoimeksi talon ja sen asukkaiden kohtaloiden osalta.

Ari Hiltusen toimittamassa kirjassa Aristoteles Hollywoodissa esitellään Olssonin kuuden osan mallia muistuttavan kansansadun ja menestystarinan kaava, johon valtaosa perinteisistä tarinoista kirjoissa, elokuvissa ja televisiosarjoissa pohjautuu. Kansansadun kaavalla voi esitellä esim. sankarin matkan vaiheita (Hiltunen 1999, 27, 88). Delicatessen istuu kyseiseen kaavaan näin:

Draaman kaari	Sankarin matkan vaiheet	Delicatessen
1. näytös / ekspositio	esitellään tavallinen maailma	kerrostaloyhteisö, lihakauppa
	kutsu seikkailuun	Louison muuttaa taloon
	auttajan kohtaaminen	Julie ja Louison tapaavat
2. näytös / kehittäminen	1. kynnyksen ylitys	Julie ja Clapet tappelevat
	koetusten tie	Julie lähtee maan alle
	maaginen pako	Louison nukkuu yönsä
3. näytös / sulkeuma	lähestyminen syvintä luolaa	taistelu katolla
	äärimmäinen tulikoe	vesi nousee kylpyhuoneessa
	hetkellinen palkinto	tulva on pelastus
	toinen koettelemus	viholliset palaavat
	paluukynnyksen ylitys	bumerangi pelastaa
	vapaus elää	nuoripari musisoi katolla

Taulukko 1.

2 TEOREETTINEN VIIITEKEHYS

Dystopiaa pohdittaessa on käsiteltävä utopian ideaa. Utopia-ajattelu on filosofista ja yhteiskunnallista pohdintaa tulevaisuuden mahdollisuuksista. Marxilainen filosofi Ernst Bloch (1885–1977) jakoi utopiat aikakauden mukaan renessanssin ensimmäisiin klassisiin utopioihin, ns. tilallisiin utopioihin, joissa olennasta ovat tila, järjestys ja hierarkia. Yksilön vapaus ei ole tärkeää. Myöhemmät valistusajan utopiat taas ovat ns. vapaus- tai aikautopioita, joissa on käsitelty tulevaisuutta, apokalypsia ja kriisistä selviytymistä (Lakkala, 2014). Tutkielmani taustaksi tarkastelen ensin utopian ja dystopian ideaa ja perinnettä, jonka jälkeen esittelen tilallisia utopioita, koska ne kehittyivät historiassa ensimmäisenä. Sitten tarkastelen valistusajalla kehittynyttä lineaarista aikakäsitystä, tulevaisuuden hahmottamista sekä ajan käsitystä dystopian ja Delicatessenin näkökulmasta. Lopuksi kartoitan dystopiaelokuvien luokittelua ja etsin Delicatessenille omaa lokeroa.

2.1 Utopia ja dystopia

Utopian termin otti käyttöön englantilainen Thomas More teoksessaan ”*Utopia*” 1516. Sanan etymologia kertoo utopian perusidean: kreikankielen sanoista muodostettu ou-topos, paikka (topos), jota ei ole (ou) missään, sekä eu-topos, onnellinen tai onnellisten (eu) paikka. Tämä sanayhdistelmä viittaa jo sinällään eettisyyteen ja politiikkaan (Lakkala 2014). Kirjallisuudessa utopialla tarkoitetaan jonkinlaista tulevaisuuden ihanneyhteiskuntaa. Ensimmäinen utopian ideaa käsittelevä teos oli Platonin Valtio-dialogi (n. 390 eaa.), jossa kuvaillaan täydellistä, oikeudenmukaista ihannevaltiota ja käsitellään poliittista filosofiaa, etiikkaa ja ideaoppia. Vaikka nykyään utopialla ymmärretään enemmänkin yhteiskunnallista tilaa, perinteisenä myytinä utopia nähtiin maagisena paikkana, jonka sijainti on tuntematon esim. vedenalainen saari Atlantis, espanjalaisten etsimä kultainen kaupunki El Dorado, harmoninen laakso Shangri-La Himalajalla sekä kristinuskon taivas ja islaminuskon janna eli Paratiisi.

Platonin Valtio lienee utopiateksteistä tunnetuin, mutta todellisuuden tuolle puolen sijoittuvia täydellisiä paikkoja, järjestelmiä ja ajatusmalleja löytyy muitakin mm. saariutopia, aikautopia, matkustusutopia, miesten ja naisten utopiat, kaupunkiutopiat, pelon utopiat,

yksilön utopia ja ekotopia eli ns. ekoanarkismin utopia. Filosofi ja politiikan tutkija Mikko Lahtinen on pohtinut utopian ajan ja paikan vaihtelua kirjassaan *Matkoja Utopioihin* (2002). Lahtisen mukaan utopian ajatellaan usein olevan tulevaisuudessa, mutta se ei välttämättä ole sidottu tiettyyn aikaan. "Utopia on voinut viitata myyttiseen kaukaiseen menneisyyteen, kuten Edenin puutarhaan Vanhassa testamentissa tai ihmissuvun kulta-aikaan antiikin mytologiassa, tai kaukaiseen tulevaisuuteen kuten vuoteen 2000 tai jopa satojen vuosituhansien päähän." (Lahtinen 2002, 170).

Moniin uskontoihin liittyy käsityksiä tuonpuoleisen elämän luvatusista maista ja taivaspaikoista, joten monien utopiakertomusten juurien voi nähdä juontuvan uskonnollisesta perinteestä. Renessanssi oli utopia-ajattelun läpimurron aikaa, kun usko paratiiseihin uskonnollisessa mielessä heikkeni (Lahtinen 2002, 181). Tosin utopiassa ihmiset ovat luoneet itse täydellisyyttä vastaavan paikkansa, eikä se ole heille valmiina kuten uskonnollisessa kuolemanjälkeisessä elämässä. Kirjassaan *Paratiisin* synty uskontotutkija Jani Närhi määrittelee paratiisin yliluonnolliseksi maailmaksi, jonne pääsyä pidetään tavoittelemisen arvoisena. Närhi jatkaa aiheesta: "Se tekee eron utopioihin, maallisiin ideaalimaailmoihin, joihin rakentaminen tässä maailmassa on ainakin periaatteessa mahdollista ja joita ei yleisesti mielletä uskonnollisiksi. Utopioita voivat olla esimerkiksi täydelliset yhteiskuntajärjestelmät tai nykyään monissa visioissa siintävät täysin saasteettomat ja energiaomavaraiset kaupungit. Paratiiseille taas on ominaista, että ne on rajattu tämän maailman ulkopuolelle eikä niistä siksi voi saada suoraa havaintotietoa" (Närhi 2009, 46). Vaikka Närhi erottaa utopian ja paratiisin toisistaan, voidaan niissä nähdä yhtäläisyyksiä.

Närhi mainitsee, ettei eri uskontojen paratiisikuvaauksissa tunneta kipua, sairauksia, surua, kuolemaa, vanhenemista, sotaa, köyhyyttä tai kärsimystä; kuvailu sopii osin myös utopiaan. Käänteisesti ne sen sijaan löytyvät pessimistisestä utopiasta eli dystopiasta. Lahtinen tiivistää: "Olemassa olevan todellisuuden tuolle puolen viittaava kuvitelma voi olla myös kauhukuvitelma, niin sanottu dystopia tai antiutopia. Paratiisin ja taivaan vastakuvia ovat olleet esimerkiksi helvetti, manala ja kadotus. Tulevaisuusutopian vastakohta on puolestaan kauhufantasia maailmanlopusta, ihmiskunnan tuhoutumisesta, marsilaisten hyökkäyksestä, totalitaarisen maailmanvaltion synnystä tai sivilisaation rappeutumisesta" (Lahtinen 2002, 171). Esimerkiksi Raamatussa esitetään Ilmestyskirjan valtava näky, jossa ihmiset kootaan viimeiselle tuomiolle ja hyvät erotetaan pahoista. Hyvät pääsevät

taivaaseen ja pahat heitetään helvetin ikuiseen tuleen. Sitä ennen vitsaukset koettelevat maailmaa, tulvat, myrskyt, taudit ja irstailu, eli äärimmäinen dystopian maailma.

Toisin kuin ajasta riippumaton utopia, sanotaan dystopian sijoittuvan aina tulevaisuuteen. Dystopia on seurausta vallitsevan todellisuuden yhteiskunnallisista virheistä ja tyypillinen kauhuskenaario on ihmisarvoa loukkaava sortoyhteiskunta. Lahtinen toteaa: "Antiutopia voi puolestaan esittää päätelmiä niistä karmaisevista seurauksista, joita olemassa olevan maailmanmenon jatkumisella tulisi olemaan. Samalla antiutopia suosittelee paluuta vanhoihin hyviin aikoihin tai varoittelee niistä vaaroista, joita kirjoitusajankohdan utopistisiin kuvitelmiin sisältyy" (Lahtinen 2002, 171). Määritelmien mukaan dystopia tulevaisuuden kauhukuvitelmana ei siis koskaan toteudu tässä hetkessä. Utopian tavoin se arvostelee reaalitytodellisuutta, mutta kun utopia tarjoaa positiivisia ihanteita, kiinnittää dystopia huomion vaaroihin.

Vaikka utopian maailmat ovat mahdottomia ja tavoittamattomissa, ne ovat silti kaikki syntyneet jossain todellisessa ajassa ja paikassa. Tulevaisuuden pilvilinnat on rakennettu tästä todellisuudesta käsin, joten mielikuvien onnena myös vertautuu ja palautuu tähän hetkeen. Utopistisia ajatussuuntia onkin arvosteltu idealismista, todellisen elämän laiminlyönnistä, ja että ne maalailevat eräänlaisia kuvitteellisia ratkaisuja todellisiin ongelmiin. Utopiat provosoivat myös satiirisia vastineita ja kritiikin kohteena oli usein juuri Moren Utopia. Esimerkiksi piispa Joseph Hall "pyrki osoittamaan, ettei perusolemukselta katala ja itsekäs ihmisparka voi mitenkään ylittää Moren korkeiden ideaalien mukaiseen yhteiselämään" (Lahtinen 2002, 195).

Tilalliset dystopiat

Historialliset tapahtumat vaikuttivat utopia-ajatteluun ja uusi aika vaati uudenlaisia utopioita. Esim. 1400-luvun loppupuolella kun yhteiskunnalliset olot alkoivat muuttua tylymmiksi, utopioissa katsottiin eskapistisesti mieluummin kaukaisiin maailmoihin ja suunnattiin ristiriitaiset ajatukset muualle kuin ympäröivään todellisuuteen. Eräissä englantilaisissa utopioissa olemassa olevan yhteiskunnan kelvottomuuden katsottiin johtuvan laajamittaisen kaupankäynnin mukanaan tuomasta ahneudesta ja häikäilemättömyydestä. Modernin yhteiskunnan rappio johtui myös ylellisestä elämästä

jota suurkaupunkien porvaristo vietti. Vastakohdaksi esitettiin luonnontilaan tai maalaiselämään perustuva yhteisöidylli (Lahtinen 2002, 196). Toisaalta esim. kaupunkiutopioiden lähtökohtana ei välttämättä ollut pelkästään vastenmielinen suhtautuminen valitsevaan todellisuuteen, vaan päinvastoin sen inspiroiva vaikutus. Oman ympäristön muutoksen ja mahdollisuuden pystyi näkemään utopioissa (Lahtinen 2002, 184–185). Utopioissa näkyy myös toivo paremmasta, edistyksen idea ja optimistinen suhtautuminen tulevaisuuteen. Utopiaa suhteessa olemassa olevaan todelliseen maailmaan on myös kaavailtu teoreettisesti muutosideologiaksi. Esim. englantilaisen Francis Baconin *Uusi Atlantis* (1627) keskittyi teknisiin uudistuksiin ja luonnontieteisiin, jossa viisaat muodostivat veljeskunnan ja kansa oli kunnollinen, synnitön ja moraalisesti valveutunut. Utopistisen ajattelun suotuisa ja rikas kehitys oli mahdollista kulttuurissa, jossa uuden etsimiseen ja luomiseen suhtauduttiin myönteisesti ja myös huumori ja leikinlasku olivat suuressa arvossa (Lahtinen 2002, 183).

1800-luvulle tultaessa käytiin Euroopassa ja varsinkin Ranskassa läpi kapitalistisia muutoksia niin voimasuhteissa kuin teollisuudessa. Ajanjakso hahmottui porvariston lujittumisen vuosisadaksi, kun muodostui uusia kansallisvaltioita ja niissä harjoitettu kolonialismi voimistui. Kaukaisten paikkojen staattisten ja epähistoriallisten kuvitelmien rinnalle ja tilalle tulivat dynaamisemmat ja samalla historiallisemmat tulevaisuuskuvaukset. 1800-luku toi tullessaan utopioihinkin miljoonapäiset valtiot ja suurkaupungit. (Lahtinen 2002, 190, 202). Kapitalismin nopean kehityksen myötä kuvitelmat muualla maailmassa olevista ihannevaltioista mureni ja valistuksen ajalta peräisin oleva ajatus todellisuuden uudistamisesta syrjäytti kaukaiset utopiat (Lahtinen 2002, 204). Eri koulukunnat jakoivat utopistisia näkökulmia suhteessa yhteiskunnallisiin muutoksiin. Jälleen tekniikan kehitystä ja käyttöä kritisoitiin, esim. Marxin Kommunistisessa manifestissa v.1848: "Porvaristo on muuttanut kaikkien maiden tuotannon ja kulutuksen yleismaailmalliseksi [...] vanhan paikallisen ja kansallisen omavaraisuuden ja eristyneisyyden tilalle tulee kansakuntien kaiken kattava keskinäinen kanssakäyminen ja riippuvuus" (Lahtinen 2002, 204).

Kirjallisuuden tutkija Raoul Palmgrenin mukaan dystopiakirjallisuus on luonteeltaan usein kaunokirjallista, eikä niitä useinkaan ole artikuloitu teoreettiseen asuun (Palmgren 1963, 9). Kuuluisia dystopioita ovat mm. Eugen Samjatinin *Me*, Aldous Huxleyn *Uusi uljas maailma*, Philip K. Dickin *Palkkionmetsästäjä* ja George Orwellin *1984* (1945–1949), josta on sittemmin tehty myös elokuva. Usein dystopia kulminoituu käyttämään symbolista

mutta ymmärrettävää kritiikkiä. Me halveksui yhdysvaltalaista teknologista ihannointia, kun taas Anatole Francen vuonna 1908 kirjoittama *Pingviinien saari* parodioi Ranskan historiaa ja samalla koko ihmiskunnan kehitystä. Lahtinen kuvailee teosta: "...ihmiseksi muuttuneiden pingviinien historian avulla parodia Ranskan historiasta sen alkuhämäristä aina metropolien ja koneiden hallitsemaan tulevaisuuteen ja loppuromahdukseen saakka. [...] pingviinivaltion tulevia aikoja kuvaava loppuluku onkin omalaatuinen antiutopia. Pingviinit asuvat jäätilläiskaupungeissa, jotka tuhoutuvat anarkististen terrori-iskujen synnyttämässä kaaoksessa, nousevat sitten uudelleen vain aloittaakseen uuden kierroksen nousun ja tuhon noidan kehällä. [...] teoksessa vaikutti taustalla suosituksi tullut darwinismi ja siihen sisältynyt luomiskertomuksen kritiikki. Pingviinien historian kohdalla tämä tarkoitti negatiivista kehitysoppia, viattomien luontokappaleiden muuntumista yhä raakalaismaisemmiksi - so. yhä inhimillisemmiksi! - olioiksi" (Lahtinen 2002, 218).

1800-luvun loppua ja 1900-luvun alkua on luonnehdittu massojen tai suuren yleisön ajaksi. Se oli yhteiskunnallinen kehitysvaihe, jossa kaikkialle ulottuva byrokraattinen ja anonyymi valtiokoneisto hallitsi ja yhdenmukaisti ihmisjoukkojen toimintaa ja ajattelua. Espanjalainen filosofi José Ortega y Gasset kuvaili kirjassaan *Massojen kapina* (1930) kansanjoukkoja sivilisaation uhkana. Tähän liittyi myös fasismi ja valtion kaikkivoipaisuuden ihannointi oli uhkaksi yksilölle ja hänen rippumattomuudelleen. Toiset taas laittoivat toivonsa juuri natsismiin ja fasismiin (Lahtinen 2002, 214). Massojen passivointi ja orjuuttaminen oli yleistä vauraissa länsimaissa ja se tapahtui näennäisen vapaaehtoisesti, kun siitä pitivät huolen huumeet, televisio ja seksuaalinen vapaus. Ironisesti piispa Hallin näkemys itsekkästä ihmisestä kävi tietyllä tavalla toteen; "Crapuliassa" viranomaisten piti pitää huolta, että kansalaiset saavat alati mässäillä ja olla tukevassa humalassa. Kun inhimilliset himot ja halut on tyydytetty ihmisparasta oli vähiten harmia kaltaisilleen (Lahtinen 2002, 195). Tieteellis-teknologinen kehitys kiihtyi 1930-luvulta lähtien ja sen uusia tuotteita olivat esim. atomiase ja ydinvoimateollisuus. Sotien jälkeen utopioita kavahdettiin, sillä periaatteessa ne olivat haavekuvina oikeuttaneet ideologioiden puolesta taistelemisen ja siksi suosiossa olivatkin dystopiat. Uusi uljas maailma (1932) ja 1984 (1949) nousivat sotien jälkeen keskeisiksi teoksiksi 1900-luvun puolivälissä. (Lahtinen 2002, 212, 219–220).

Utopian tai dystopian ei siis välttämättä tarvitse sijaita kaukaisessa saarella, vaan se voi tapahtua oman kotikaupungin lähitulevaisuudessa. Kun usein kirjailijat esittivät utopian tai

epätoivotun käytöksen kaukaisen kansan avulla on Delicatessen sijoittunut Ranskaan. Paikallisuus ja kerrostalonaapuruston kuvaaminen kertoo tarinaa länsimaisista kansalaisista raadollisimmillaan, eikä tällä kertaa osoitella kaukaisiin primitiivisiin heimoihin. Delicatessenissa ei tutkita yhteisön elämää osana suurempaa selviytymisseikkailua maailmassa, vaan keskitytään lyhyellä aikavälillä talon sisäiseen ja sisäsiittoiseen elämään, eräänlaiseen pienoisdystopiaan mikroyhteiskunnassa. Siten Delicatessen vertautuu perinteisempään dystopiaan; ensimmäisten utopioiden tapaan se kuvaa pientä eristäytynyttä yhteisöä, jolla ei ole vaikutusta muun maailman menoon. Elokuvan idea on yksinkertainen ja ainekset löytyvät läheltä. Vasta tulkinta avaa elokuvassa käytetyt symbolit kuvastamaan suurempaa järjestelmää.

2.2 Dystopian aika ja paikka

Mercier

Vapausutopiat ovat aina apokalyipseja koska taustalla on kriisi. Kriisit taas ovat maallisia apokalyipseja, joiden seurauksena yhteiskunta voi joko ajautua tuhoon tai antaa mahdollisuudet paremmalle yhteiskunnalle. (Lakkala 2014). Lahtinen esittelee kirjassaan aikautopioiden syntyä ja aikaperspektiivin kehittymistä. Lahtinen sanoo, että "kysymys oli myös utopian ja ihmiskunnan historiallisen ajattelun yhteen saattamisesta" (Lahtinen 2002, 193). Mercier'n kirja LA'n 2440 (v. 1771) oli aikansa ensimmäisiä tulevaisuuteen sijoittuvia utopioita, jossa ihanneyhteiskunta ei ollut menneisyydessä tai saavuttamattomassa paikassa. Lahtinen kirjoittaa: "Mercier'n utopia puolestaan sijoittui keskelle Eurooppaa, tulevaisuuden Pariisiin, joka kuvattiin vapauden, veljeyden ja tasa-arvon tyyssijaksi, jossa sen onnelliset asukkaat saattoivat nauttia sopuisasta yhteiselämästä ja tieteen ja järjen saavutuksista." Helsingin yliopistossa utopioita ja Mercier'n tuotantoa tutkinut Riikka Forsström kertoo väitöskirjassaan tulevaisuusutopioiden synnystä ja tulevaisuuskäsityksen hahmottumisesta barokista valistuksen aikaan: "[...] the main function of utopias was to represent criticism against existing society, with the birth of utopia set in the future, there took place a shift of focus from a spatial critique of the present to a temporal anticipation of the future" (Forsström Lahtinen 2011, 53). Mercier'n teoksessa ymmärrettiin jo edistykseen idea ja että tulevaisuuden yhteiskunta on tulosta ajan saatossa rakentuneesta historiasta

(Lahtinen, 2002a). Mercier'n tulevaisuudessa ei keskitytty teknologian kehitykseen, vaan ihmiset kulkivat jalkaisin ja kaupunki vaikutti pieneltä maalaiskylältä (Lahtinen 2002a). Kirjailijan kyllästynyt suhtautuminen ympäröivään maailmaan toimi inspiraationa; "Tämä onnellisten tulevaisuus asettui täydelliseksi vastakohtaksi Mercier'n syvästi inhoamalle ancien régime ajan Ranskalle" (Lahtinen 2002, 193). Mercier'n näkemys oli edistysellinen ja hän koki ihmiskunnan kehityksen ennemminkin tasa-arvossa kuin teknologisessa muutoksessa. LA'n 2440 olikin niin yhteiskuntakriittinen, että lopulta se kiellettiin.

Aikaparadokseja

Onko dystopian sitten välttämättä sijoitettava tulevaisuuteen? Vai voisiko se sijoittua historiaan jonkinlaisena aikaparadoksina? Kirjassa Entä jos... vaihtoehtoinen maailmanhistoria (Cowley 2002) esitellään maailmanhistorian merkittävimpiä tapahtumia ja pohditaan sitä, millaisessa maailmassa eläisimme, jos historia olisi toteutunut toisin. Spekulaatiot ovat usein utopistisia ja niissä haetaan mahdollisuuksia parempaan maailmaan ja vältetään ajautumista sotiin ja muihin yhteiskunnallisiin konflikteihin. Vaihtoehtohistoria muistuttaa kontrafaktuaalista historiantutkimusta ja sen tavoitteena on pyrkiä ymmärtämään miksi elämme juuri tällaisessa maailmassa (Karppanen, Lehtinen, Paananen, 2008).

Cowleyn toimittamassa kirjassa käydään muun muassa seuraavia pohdintoja: Kristinuskon ilman ristiinnaulitsemista, Martti Lutherin kuolema polttoroviolla, jos kirjapainoa ei olisi keksitty, uuden mantereiden löytäminen kiinalaisten toimesta ja Venäjän vallankumous ilman Leniniä. Tähän tapaan Delicatesseninkin dystopia on kuin rinnakkainen aikaparadoksi jo eletyn elämämme vaiheesta, ikään kuin pätäkä vaihtoehtoista maailmanhistoriaa. Siten se voisi edustaa eräänlaista science fictionia, vaikkei sijoittuisikaan varsinaisesti tulevaisuuteen vaan ns. menneeseen tulevaisuuteen. Kuvitellaan maailman kriisitilanne, joka olisi toteutunut toisin kuin todellisuudessa ja seurauksena olisi Delicatessenin kaltainen maailma. Aikajanan preesensissä olisi kriisitilanteen aika ja Delicatessenin kriisistä omaan suuntaansa lähtenyt tulevaisuus, joka taas tästä nimenomaisesta reaali maailman hetkestä katsoen on menneisyydessä. Vaihtoehtohistoriassa tulee kuitenkin osoittaa myös se käännekohta, ns. bifurkaatio, kun tapahtumat ovat lähteneet kulkemaan uuteen

suuntaan ja joskus myös syy, eikä pelkästään kuvailla kyseistä maailmaa (Karppanen, Lehtinen, Paananen 2008). Rinnakkaisia aikalinjoja voi ajatella myös olevan enemmän kuin yksi, itseasiassa ääretön määrä. Jokainen hetki tuottaa yhä uusia vaihtoehtoisia historiankulkuja (Karppanen, Lehtinen, Paananen 2008). Ideaa on käytetty esim. televisiosarjoissa *Star Trek* (1966–) ja *Sliders* (1995–2000).

Lahtinen kirjoittaa: "Utopioissa oletettiin mahdolliseksi sellaisetkin mahdolliset muutokset, jotka eivät historian valossa arvioituna olleet todennäköisiä." (Lahtinen 2002, 174) Vastaavasti dystopian maailmoja voisi ajatella vaihtoehtotulevaisuuksina, joissa esim. teknologia ei ottanut kehittyäkseen ja yhteiskunta on taantunut vanhoihin menetelmiin, tai jos syttymättömien sotien taistelut oltaisiinkin käyty. Siten Delicatessenkin voisi lukea yhtäaikaan antimaailmaksi ja rinnakkaistodellisuudeksi. Antimaailma tai vastamaailma on reaalimaailmalle vastakkainen maailma, jossa aika ja paikka on kadotettu. Delicatessenin todellisuus on periaatteessa ajasta riippumaton, vaikka viitteitä reaalimaailmaan näkyykin. Toisaalta juuri siksi, ettei elokuvan aikaa ole tarkkaan määrätty voisi Delicatessenin todellisuus olla yhtä hyvin paralleeli reaalitodellisuuden kanssa, mutta eri ulottuvuudessa, eli ns. rinnakkaistodellisuus. Elokuva on sijoitettu Ranskaan, mutta elokuvan tapahtumat ovat vain yksi mahdollinen vaihtoehto sille, kuinka tulevaisuus voisi toteutua. Voi sanoa, että Delicatessen on dyskronia, kuten on myös 1984; se tapahtuu Lontoossa, mutta vain ajallisesti toisaalla (Ritari 2009, 2). Myös Jules Vernen 1800-luvun lopulla kirjoittama *Pariisi 1900-luvulla* on nimensä mukaisesti kuvaus tulevaisuuden Pariisista. Vasta 1994 julkaistu teos kuvasi nuoren humanistin elämää ahneessa, kylmässä ja teknologisessa maailmassa (Lahtinen 2002, 215). Pariisissa ei ole enää puistoja eikä nurmikoita, vaan kaupunki on täyteen rakennettu ja ilma saastunut. Taide on tuottamattomana marginaalissa ja taiteellinen päähenkilö joutuu töihin hänelle vastenmielisiin taloushallinnon tehtäviin. Heikki Aittokoski kirjoittaa artikkelissaan Jules Vernen ennustus 1960-luvun Pariisista kertoo paljon 1860-luvun Pariisista - Mennyt synkeä tulevaisuus: "Verne kritisoi epäsuorasti aikansa lieveilmiöitä: lihavat patriisit mässäilevät palatseissaan, työläiset kärsivät vilusta, nälästä ja pomojen mielivallasta" (Aittokoski, 1995).

Historian aspektit

Vaikka teokset kertovat omasta ajastaan, eikä nykypäivän lukija välttämättä ymmärrä kaikkia sata vuotta vanhoja aikakauden ilmiöitä, ne sisältävät usein myös myyteistä tuttua ajatonta filosofiaa. Toisaalta tuntuu absurdilta lukea arvostelevia tekstejä kuvitteellisesta tulevaisuudesta, siis jostain, mitä ei ole edes tapahtunut eikä ehkä koskaan tule tapahtumaankaan. Yllättävää onkin, kuinka osuvia dystopiakuvauksia tulevaisuudesta on aikanaan kirjoitettu kuten 1984 ja Pariisi 1900-luvulla. Fosström selventää Mercierin utopian kritiikkiä: "Tavallaan Mercierin "Vuonna 2440" tarjoaakin esimerkin siitä, että äärimmilleen viety rationalisointi ja yhdenmukaistaminen voi johtaa "järjen terroriin", jossa ihmiset elävät hyveen rautahäkissä, illusorisen vapauden vankeina. Mercierin utopia voidaan lukea varoittavana profetiana sekä Ranskan vallankumouksen muuttumisesta "järjen" nimessä harjoitettavaksi mielivaltaiseksi teurastukseksi että ennakkovaroituksena tulevaisuudesta, jota Huxleyn tai Orwellin tapaisten antiutopistit ovat visioineet. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna Mercier - vaikka tuskin itse tarkoitti utopiaansa anti-utopiaksi! - puhuttelee myös nykypäivän lukijoita" (Lahtinen 2002a).

Delicatessenin tapahtumissa näkyy viittauksia historiaan, lähinnä sotien aikaiseen nälänhätään. Entä jos... -teoksessa käydään läpi ajanjakso, jolloin Ranska ja Preussi kävivät 1870-luvulla sotaa, joka petasi olosuhteet seuraavalle vuosituhannelle ja sen sodille. Sodassa nälännytetyt Pariisin asukkaat käyttäytyivät kuin Delicatessenin väki: "Kun Ranskan pääkaupunki antautui tammikuussa 1871, sen asukkaat oli ajettu niin ahtaalle, että he joutuivat syömään rottia ja eläintarhan eläimiä: Pariisin antautuminen ei johtunut Preussin tykistöä vaan nälänhädästä" (Cowley 2002, 196). Sen jälkeen kirjassa spekuloidaan ajatuksella, ettei Ranska olisi aloittanut sotaa Preussia vastaan ja kuinka sen seurauksena maailma makaisi tulevana vuosikymmeninä ilman maailmansotia ja juutalaisten joukkotuhoja. Anne Bowerin toimittamassa kirjassa Reel food - essays on food and film (Jean-Pierre Jeunet and Marc Caro's Delicatessen: An Ambiguous Memory, an Ambivalent Meal) Kyri Watson Claflin selvittää lihansyönnin eettisyyttä Preussin vallan aikaan; Kun pariisilaiset joutuivat nälässä syömään eläintarhan eläimet, apinoihin ei koskettu, sillä ne olivat liian lähellä ihmistä. Siksi on tärkeää huomata, että elokuvan päähenkilön, entisen sirkuspellen Louisonin esiintymispari on juuri apina ja että kannibaalit söivät sen. Delicatessenin turmeltuneessa maailmassa syöjän ja syötävän raja on niin hämärtynyt, etteivät pyhiä ole enää apinat, saati naapurit! (Watson Claflin 2004, 245).

Watson Claflin näkee Delicatessenissä yhtäläisyyksiä myös Toisen maailmansodan aikaiseen natsien miehittämään Ranskaan vuosina 1940–1945: "This film, which portrays French society working through the ambiguity of behaviours during four of the most tragic years of French history, demonstrates how the Vichy Syndrome operates" (Watson Claflin 2004, 238). Filosofi Kierkegaardin sanoin "elämää on elettävä eteenpäin, mutta sitä voi ymmärtää vasta jälkeenpäin" (Cowley 2002, 19).

Kun toisenlaisen todellisuuden tutkimisessa vertailukonteksti on aina reaali maailma, historialliset ehdot ja edellytykset otetaan usein huomioon tehdessä viihdeutopiota ja dystopioita. Reaali maailma on dystopianakin lähtökohta, mutta usein kuvauksiin sekoitetaan satua, missä tosiasiallisilla lainalaisuuksilla ei ole merkitystä, tai ne pyritään kumoamaan. Seuraavaksi pohdin dystopiaelokuvien jaottelua ja haen Delicatessenille omaa kategoriaa.

2.3 Dystopia elokuvassa

Hollywoodin dystopiat ja reaali maailman vaikutus

Viimevuosikymmenten suosituimmat "dystopiat" ovat olleet yhdysvaltalaisia viihde-elokuvia, joskaan utooppinen ajattelu ei niissä ole keskiössä, vaan yleisöä viihdyttää toiminta, fantasia ja seikkailu. Kuvaukset onnellisten kauniista maailmasta ja hyvästä tulevaisuudesta eivät enää inspiroi elokuvantekijöitä saati yleisöä. "Toiveikkaat utopiat saattaisivatkin kuulostaa naiiveilta kyynisten "historian lopun" tunnelmiin mukautuneen nykyihmisen korvissa" Lahtinen päättelee (Lahtinen 2002, 229). Nykyajan utopiakuva on vääristynyt, siksi dystopiakuvauksilla on suurempi vetovoima, kun katsotaan millaista yhteiskuntaa halutaan olla rakentamassa ja mitä olisi syytä tavoitella. Saksalaisen yhteiskuntateoreetikon Jürgen Habermasin mukaan "1900-luvun lopun ajan hengelle oli ominaista utooppisten elementtien puuttuminen ja näkemyksetön asennoituminen tulevaan. Tulevaisuus on varattu negatiivisesti" (Habermas Lahtisen mukaan 2007, 229). Tämä näkyy myös massoille suunnatuissa amerikkalaisissa tuotannoissa. 2000-luvun molemmin puolin suosiossa ovat olleet katastrofi-, kauhu-, tieteis- ja toimintaelokuvat ja -televisiosarjat, joissa yksi sankari, ryhmä tavallisia ihmisiä tai yliluonnollisia voimia omaavat ihmiset/oliot yrittävät pelastaa maailman, kuten *Robocop* (1987), *Running Man*

(1987), *Total Recall* (1990), *Terminator*-elokuvasarja (1984, 1991, 2003, 2009), *Independence Day* (1996), *Armageddon* (1998), *Battle Royale* (2000), *Matrix* (2006), *Heroes*-televisiosarja (2006), *I am Legend* (2007) ja *1212* (2009).

Olennaista 1990-luvunkin utopioissa oli sen hetkinen maailmantilanne. Delicatessen on tehty vuonna 1991, samana vuonna kun Neuvostoliitto kaatui. Kun reaalisesti olemassa oleva sosialismi hajosi, lännessä katosi ajatus siitä, että toisenlainen järjestelmä olisi pysyvästi mahdollinen (Lakkala 2014). Suuren imperiumin murtuessa uuden muutossuunnan idea oli kuitenkin ilmassa. Myös vuosituhannen vaihde oli lähellä ja perinteisesti monet utopiat pitivät milleniumia myyttisenä etappina tai maailmanlopun vuotena. Dystopiakertomukset olivat ajankohdalle ominaisia ja loivat pohjaa nykypäivän dystopiaelokuville. Tosin rautaesiripun murtumisen jälkeen internetin aikakaudella ongelmat ovat olleet muuta kuin esim. sananvapauden rajoitus 1984:ssä (Kauhanen 2011, 15). Tämänpäivän elokuvat ovat saaneet aiheita muun muassa 2000-luvun WTC-iskuista, sodista, ympäristökatastrofeista sekä talouskriiseistä, mitkä jälleen osoittavat, että elämme haavoittuvassa järjestelmässä.

Scifin alalajeja


Science fiction eli scifi on elokuva- ja kirjallisuusgenre, jossa yhdistellään usein tieteellisiä, teknologisia ja futuristisia elementtejä sekä niiden vaikutuksia poliittisiin, sosiaalisiin ja filosofisiin kysymyksiin. Yksi kantaaottava science fictionin tyyliuunta on esimerkiksi vaihtoehtohistoria, joissa tuotetaan erilainen todellisuus nojaten todellisiin historiallisiin faktoihin esim. *It happened here* (1964) ja *Fatherland* (1994). Oma scifin ryhmänsä ovat myös aikamatkustustarinat, joissa yleensä palataan ajassa taaksepäin korjaamaan jonkin menneisyydessä aiheutuneen virheen takia muodostunut vääristynyt aikaparadoksi; esim. *Paluu tulevaisuuteen* 1, 2 ja 3 (1985, 1989, 1990), *12 apinaa* (1995) ja *2009: Lost memories* (2002). Historian lisäksi science fictionissa katsotaan usein myös tulevaisuuteen ja tulevaisuuskuvaukset voidaan jakaa esimerkiksi korporaatioden hallitsemiin dystopioihin kuten *Blade runner* (1982) ja *1984* (1984) sekä nyky-yhteiskunnan järjestyksen kelpuuttaviin teoksiin kuten *Star Trek*. Aikamatkustustarinoissa vierailaan myös tulevaisuudessa. Monet aikamatkustuselokuvat perustuvat vanhoihin romaaneihin aikautopioiden kaudelta ja niiden utooppiset elementit ovat säilyneet. Esim. englantilaisen

kirjailijan H. G. Wellsin kirjaan (v.1895) pohjautuvassa elokuvassa *Aikakone* (1960 ja 2002) päähenkilö matkaa vuoteen 802701, jossa eloi-ihmisten äly on alkanut rappeutua, kun hengissä selviämisen kamppailua ei tarvitse käydä. Kolmen miljoonan vuoden päässä ihmiskunta on kadonnut, eikä auringosta ole elämän ylläpitäjäksi: kyyninen johtopäätös on, että sivistys on "pelkkä typerä kasauma", joka lopulta tuhoaa luojansa. Näiden pessimististen päätelmien taustalla on Wellsin epäilyt siitä, ettei ihminen osaa käyttää keksintöjä parhaakseen, vaikka teknologian kehitys olikin hänestä suotuisaa (Lahtinen 2002, 217).

Postapokalypsi ja dystopia

Erilaisia tulevaisuudenkuvia maailmasta uumoilevia elokuvia on siis eroteltu alalajeihin, joista dystopia voidaan lukea yhdeksi scifin lajiksi. Dystopiat voidaan jakaa edelleen omiin alaluokkiin. Tyypillisiä yhteiskuntakriittisiä dystopiaelokuvia ovat esim. *Metropolis* (1927), *Fahrenheit 451* (1966), *Kellopeliappelsiini* (1971), *Stalker* (1979), 1984, *Brazil* (1985), *Ihmisen pojat* (2006), *Metropia* (2009) sekä "uusiodystopioita" mm. *The Hunger games* (2012) ja *Divergent* (2014). Kyberpunk-kirjallisuudessa ja -elokuviissa tapahtumat sijoittuvat usein dystooppiseen maailmaan, esim. *Tank Girl* (1995), *Dark Angel*-televisiosarja (2000-2002) ja *Minority Report* (2002). Postapokalyptiset, eli maailmantuhon jälkeiseen maailmaan sijoittuvat elokuvat on eroteltu omaksi tulevaisuusryhmäkseen, ne eivät välttämättä ole scifiä. Usein dystopioissa vallitsee kontrolli, kehittynyt teknologia, valvonta ja hierarkia, ne ovat toimivia systeemejä ja sijoittuvat kaupunkeihin, kun taas postapokalyptisten elokuvien miljöö on luonnossa, kuolleella aavikolla tai autioissa kylissä, ne ovat primitiivisiä, niissä hallitaan anarkialla ja niiden järjestelmät eivät varsinaisesti toimi. Niitä ovat esim. *A boy with a dog* (1975), *Mad Max* (1979), *Tank Girl* ja *The Road* (2009). Usein kategorioiden piirteet kuitenkin sekoittuvat toisiinsa. Näin ollen *Delicatessen* on postapokalyptinen elokuva, jossa on dystooppisia piirteitä. Elokuvakriitikko Juha Rosenqvist määrittelee nettisivulla film-o-holic.com postapokalyptisen elokuvan rajoja ja toteaa sen olevan usein eri lajityyppien sekoitetta, kun varsinainen science fiction rajoittuu tulevaisuuteen sijoitettuun tapahtuma-aikaan. Rosenqvist selvittää lajien temaattisia eroja ja yhtäläisyyksiä: "Yhteistä maailmanlopunelokuville ja scifille on niiden tapa tarkastella tuhon tai uhkan aiheuttamaa yhteiskunnan ja ihmisyyden murentumista. Tieteiselokuviissa tuhon aiheuttaja ja sitä

vastaan taistelemisen on olennainen osa tematiikkaa. Postapokalyptisessä elokuvassa tuhon aiheuttajalla ei ole merkitystä, sillä keskiössä on tuhon jälkeinen hajaannus ja anarkia sekä ihmisyyden kohtalo. Maailmanlopun visioissa on siten paljon yhtäläisyyksiä järjestäytyneen yhteiskunnan rajapintaa tarkastelleiden westernien kanssa" (Rosenqvist 2010). Tällaisiin "moderneihin western-elokuvaan" kuuluvat esim. A boy with a dog, Mad Max ja The Road. Kuulumalla samaan aikaan moneen eri luokkaan, saa elokuvan luonteesta kattavamman käsityksen, kuin jos se olisi kuvailtu vain yhteen genreen kuuluvaksi.

HALLINTA		ANARKIA	
			
Dystopia		Postapokalypsi	
teknologinen		primitiivinen	
järjestelmällinen		anarkistinen	
puhdas		likainen	
urbaani		luonto	
klaustrofobinen		heimokuntainen	
osastoitu		individualistinen	
toimiva		häiriintynyt	

Taulukko 2.

Taulukossa 2. näkyy dystopialle ja postapokalypsille ominaisia piirteitä ja kuinka ne vievät joko kohti hallintaa tai anarkiaa. Jaoittelu helpottaa hahmottamaan elokuvien luokittelua niiden piirteiden perusteella.²

Maija Laura Kauhanen painottaa pro gradu -työssään *Fin de millénaire eli maailmanlopun satiiri: Frédéric Beigbederin Au secours pardon, Marie Darrieussecqin Truismes ja Michel Houellebecqin La Possibilité d'une île* dystopian ja apokalypsin eroa. Kun dystopia on rakentava ja tulevaisuuteen on mahdollista vielä vaikuttaa, tietää apokalypsi yhteiskunnan

2 Taulukko on koottu internetissä Explore science fiction -sivustolla olevan kaavion mukaan.

ja ihmiskunnan loppua (Kauhanen 2011, 14). Keijo Lakkala taas tarkastelee pro gradu -työssään *Utopia tänään: yhteiskunnallisen mielikuvituksen metodologiaa* apokalypsia lähemmin ja näkee siellä vielä toivoa, utooppisen vaihtoehdon ja vapautumisen horisontin (Lakkala 2008, 38). Hän erottaa apokalypsin maailmanlopusta, mutta ei puhu dystopiasta. Lakkala ei kuitenkaan tarkoitta apokalypsilla samaa kuin Kauhanen dystopiaa. "Apokalyptiselle ajattelulle onkin tyypillistä tunne siitä, että jotain erityislaatuista tapahtumassa, että lopunajat ovat käsillä" (Lakkala 2008, 39). Itse näen aineistossani piirteitä molemmista, myös maailmanlopusta. Maailmanlopusta Delicatessenissa kertoo esimerkiksi se, ettei mikään kasva, kasvimaailman sukupuutto. Apokalypsi elokuvassa näyttäytyy itseasiassa taulukon 2. mukaisina postapokalyptisinä piirteinä, kuten anarkia yhteiskunnallisen järjestyksen puuttuessa, miljööön likaisuus, asukkaiden kuppikuntaisuus sekä käyttäytymisen ja moraalin häiriintyneisyys ilmentyessä ihmissyöntinä, villinä ihmisluontona. Itseasiassa anarkia vaikuttaa toimivan vain Delicatessenin kerrostalon ulkopuolella, ympäröivässä maailmassa, esim. Troglodistien aatteena. Kerrostalon sisäinen maailma taas esittyy dystopiana, sortoyhteiskunnan pienoismallina. Clapet hallitsee järjestelmällisesti, pidellen kaikkia lankoja käsissään ja pitää systeemiään täysin toimivana. Kerrostalo sijaitsee ilmeisesti syrjässä, ehkä entisessä lähiössä ja ympäröivistä raunioista päätellen se on osa urbaania maisemaa. Talo on klaustrofobinen ja ahdas, naapureilla ei ole omaa rauhaa kun seinän takaa kuuluu aina toisten elämän ääniä.

Musta huumori

Fiktioelokuvien lajeja on määritelty paljon eri näkökulmista ja niiden rajat ovat usein häilyviä. Delicatessenin voi nähdä kuuluvan moneen eri luokkaan, vaikka se on yleensä luokiteltu mustaksi komediaksi, mikä tyyllilajina kuvaakin sitä parhaiten. Mikko Lehtonen kuvaa genreluokittelua kirjassaan *Merkitysten maailma*: "Tekstin ei tarvitse välttämättä täyttää kaikkia geneerisiä piirteitä voidakseen tulla luokitelluksi johonkin genreen. Esimerkiksi Mel Brooks'n *Frankestein junior* (1974) voi olla kauhuelokuva, vaikka se herättäisi enemmän naurua kuin kauhua, kunhan se vain noudattaa genren muita konventioita." (Lehtonen 1996, 183). Genre eli lajityyppi säätelee kerrontaa ja vaikuttaa siihen, kuinka tekstejä luetaan. Musta komedia on sarkastinen, ironinen ja groteski laji, jota käytetään esimerkiksi silloin, kun halutaan kuvata vaikeita asioita. Huumori auttaa esittämään liian suuria tai vaarallisia aiheita, kuten kuolemaa tai ihmissyöntiä (Watson

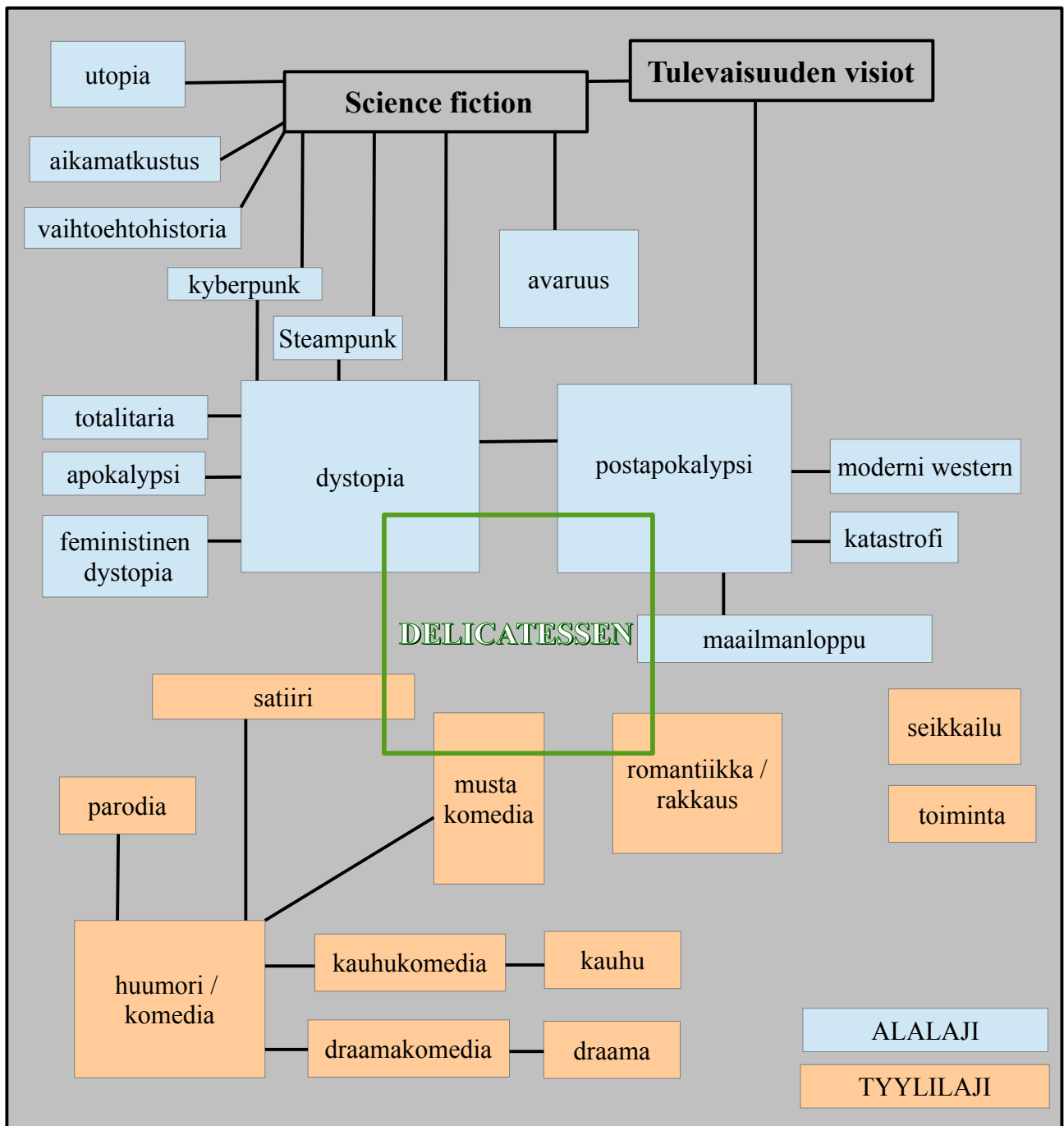
Claflin 2004, 238). Groteski taas on yllätyksellinen, rivo tai absurdi ote, joka ilmenee esim. fyysisten piirteiden ja tekojen liioittelussa. Sisko Ylimartimo on tutkinut groteskia väitöskirjassaan Auringosta itään, kuusta länteen: "Olennaista on, että groteski koetaan ainoastaan vastaanotossa [...]". Groteski on siis kulttuurisidonnainen käsite. Koska etäisten kulttuurien tuotteet eivät ole meille tuttuja, ne voivat näyttäytyä meille groteskeina ja päinvastoin (Ylimartimo 1998, 44-46). Siten Delicatessenissäkin groteski on yksi keino kokeilla rajoja reaali maailman ja kuvitelmien välillä. Kauhasen tutkimissa dystopia-aiheisissa aineistoissa on myös groteskeja piirteitä ja hän mainitsee fyysisten inhorealististen liioitelmien lisäksi moraalittomuuden groteskiksi. Se pätee Delicatessenissäkin: "Myös moraalinen kohtuuttomuus, johon kaikissa teoksissa syyllistytään kevein mielin tehdyistä murhista lähtien, kuuluu groteskin piiriin" (Kauhanen 2011, 16). Groteskeja piirteitä näkee usein käytettävän satiireissa. Satiirit kertovat reaali maailmasta kun taas parodiat varioivat jo tehtyjä teoksia. Dystopiat ovat usein satiiria vallitsevasta todellisuudesta ja satiirit tunnetusti liioittelevat ja venyttävät totuuden rajoja. Niistä taas voidaan tehdä edelleen parodioita. Perinteisesti satiireissa näkee yksinkertaisia karikatyyreja hyvä-paha-asetteluissa, mutta satiirit suosivat myös avoimia loppuja ja ne esittävät usein enemmän kysymyksiä kuin antavat vastauksia (Griffin 1994, 69).

Ihmissyöntiä elokuvissa

Viime vuosien elokuvissa hengissä selviytymisen kaavaksi on noussut ehdoton tapa tai tule tapetuksi -toimintatapa esim. *Kärpästen Herra* (1963, 1990), *Running man* (1987) ja *The Hunger games*. Edellä mainituissa elokuvissa ei selviytymiseen kuitenkaan kuulunut ihmissyönti, joka Delicatessenissä on yhteisön kyseenalainen voimavara. Kannibalismi on usein tabu ja elokuvissa sitä on helpompi käsitellä mustan huumorin avulla esim. *Ravenous – Erämaa syö miestä* (1999). Jo vuonna 1508 Michel de Montaigne kirjoitti satiirisesti ihmissyönnistä esseessään *Des Cannibales*, joka oli sivistyneitä eurooppalaisia ironisoiva kuvaus luonnonkansan mutkattomasta elämästä (Lahtinen 2002, 197). Aina huumoria ei kuitenkaan käytetä, kun ihmislihaa syödään selviytymiseksi esim. tositapahtumiin perustuvassa elokuvassa *Alive – Eloassa* (1993) sekä espanjalainen *Somos lo que hay* (2010). *The Road* -elokuvassa selviytyminen näytetään realistisena ja ahdistavana. Siinä käsitellään vakavasti ja suoraviivaisesti samoja aiheita kuin Delicatessenissä huumorilla; kannibalismia, itsemurhaa, kuolemaa, pelkoa, huolta ja

välittämistä.

Delicatessen ei rakennu tyypilliseen tieteisfantasian maailmaan, hakkereiden, suuryhtiöiden ja tekoälyn varaan, vaan päinvastoin taantuneeseen ja syrjäytyneeseen ympäristöön ja tarkkailun kohteena ovat erään kerrostalon tapahtumat, ei koko maailman kohtalo. Elokuva säilyttää yksinkertaisuudessaan vanhanaikaisen ja hieman teatterimaisen tunnelman ilman suuria efektejä. Steampunk-henkisen Delicatessenin tarina sijoittuu omaan dystooppiseen maailmaansa, irralleen tästä todellisuudesta ja ilman tarkennusta siitä, kuinka tuhon partaalle on tultu. Elokuvassa ei varsinaisesti nojata historian faktoihin tai selitetä muita maailmantapahtumia. Dystopian tutkimiseen elokuva on huumorin ja satiirinomaisen otteensa vuoksi kevyt, mutta oleelliset tekijät löytyvät; sortoyhteiskunta, epätasa-arvo, köyhyys, pelko ja epävarma tulevaisuus. Lisäksi elokuvassa käsitellään muita brutaaleja aiheita kuten kannibalismi, nälänhätä ja itsemurha. Elokuva ei ole splätteri vaan raa'atkin kohtaukset on tehty tyylikkäästi, hauskasti tai osuvasti leikkaamalla.



Taulukko 3.

Taulukkoon 3. on sijoitettu tulevaisuuden visioita lähtökohtinaan käyttämät kaksi kategoriaa dystopiat ja postapokalypsit, niiden alalajeja sekä muutamia elokuvissa yleensä käytettyjä tyyllilajeja. Kartan päällä on Delicatessen, jonka rajojen sisään jää ne luokat, mistä elokuva koostuu.

3 PROTEIINIAUKIOILLA TAPAHTUU

3.1 Hahmogalleria

Henkilöhahmojen avulla kerrotaan elokuvan tarina, he kuljettavat toiminnallaan juonta eteenpäin. Kun esim. 1984:ssa tunteet on minimoitu, suhteet suorasukaisia ja värittömiä ja keskiössä on yhteiskunnan rakenteet, on Delicatessen taas rakennettu juuri värikkäiden henkilöhahmojen varaan. Kirjallisuudessa tästä käytetään termiä fokalisaatio, myös elokuvissa tarina voi fokalisoitua henkilöihin (Bacon 2004, 171, 232). Delicatessenissa hahmot sanelevat tapahtumat teoilla, joilla on seurauksia ja tästä muodostuu tarinan juoni. Kuten satiirissa yleensä, henkilöhahmot ovat liioteltuja ja siksi jännitteet ja kontrastit heidän välillään selviä. Hahmoilla on ristiriitaisia päämääriä, joihin pyrkiessä aiheutuu konflikteja ja niin sivujuonikin osallistuu pääjuoneen. Bacon puhuu kirjassaan valtavirtaelokuvalle ominaisesta tyypittelystä, joka käyttää hyväksi ulkoisia tunnusmerkkejä ja stereotypioita, esimerkiksi näin: "Tietynlaisessa elokuvassa meikin määrä kasvoilla kertoo olennaisen henkilön moraalista (naiset) tai seksuaalisesta orientaatiosta (miehet)" (Bacon 2004, 174). Delicatessenissakin on käytetty perinteistä tyypittelyä ja stereotypioita hahmojen kohdalla. Ulkoinen olemus kertoo paljon hahmoista, joten henkilöhistorioita ei tarvitse käydä läpi perusteellisesti. Puvustus on värikästä, vanhanaikaista ja perinteisten sukupuoliroolien mukaisia; Louisonilla on henkselit ja villapaita, pikkupojilla polvihousut ja kävelykengät, naisilla kauluksiset mekot, villatakit, pitsisukat ja sievät korkokantakengät. Ulkoisen käytöksen perusteella ymmärrämme hahmojen luonnetta, motivaatioita ja pyrkimyksiä (Bacon 2004, 172-173). Watson Claflin mainitsee hyvien päähenkilöiden Louisonin ja Julien olevan laihoja ja kauniita ja ilmentävä näin henkistä puhtautta, kun taas suurisuinen lihakauppias nimeltään Clapet (ranskan slangia, suom. "suu") on lihava ja likainen, hirviön näköinen (Watson Claflin 2004, 246). Sadun mielikuvituksellinen luonne antaa vapauden liioitteluun ja huumoriin toteutuksessa. Watson Claflin painottaa komiikan osuutta myös hahmoissa: "Treated comically, motivations are easier to understand. When the ogre is a cannibal, the people dependant on him who stupidly follow his philosophy of survival can be caricatured" (Watson Claflin 2004, 238). Hahmot eivät kuitenkaan ole pelkästään koomisia karikatyyrejä, vaan reagoivat vallitsevaan tilanteeseen eri tavoin ja esittävät kukin eri näkökulman vallitsevaan tilanteeseen.

Esittelen hahmot Ola Olssonin ja Tove Idströmin henkilöhahmokatgorioiden avulla (Juntunen 1997, 164–165), jolloin heidän tehtäviään juonen eteenpäinviemisen kannalta on helpompi ymmärtää. Esimerkiksi ”peili” heijastelee päähenkilön ajatuksia, tukee päähenkilöä ja käy läpi samanlaisen kehityskaaren. Peili voi näyttää myös tunteita, jotka on sankarille sopimattomia.

Päähenkilöt

Louison (Dominique Pinon) on toinen päähenkilö ja sankari, kerrostalon uusi ystävällinen talonmies, jonka lihakauppias ja talonasukkaat aikovat seuraavaksi surmata ja syödä. Louison on sympaattinen antisankari, jonka asemaan katsoja asettuu. Hän on dystopialle tyypillinen, inhimillisiä ajatuksia ja oikeudenmukaisuutta edustava päähenkilö epäinhimillisessä, ihmisarvoa sortavassa maailmassa. Louison on entinen sirkuspelle, jonka esiintymisparina toiminut simpanssi Doctor Livingstone tuli syödyksi ja sen seurauksena hän joutui etsimään uuden työn. Louison rakastuu lihakauppiaan kilttiin tyttäreeseen Julieen. Louison pääsee näyttämään näppäryytensä monta kertaa elokuvan aikana. Hän ei kuitenkaan mahtaila vaan on vaatimaton ja saa osakseen ihailua.

Harteikas lihakauppias **Clapet** (Jean-Claude Dreyfus) on protagonistin vastavoima, antagonisti, hirviö. Hän omistaa kerrostalon ja lihakauppiaana johtaa liharuuan hankintaa, hoitaa likaisen työn ja on yhteisön hierarkian huipulla. Hänellä on yhteys lähes kaikkiin asukkaisiin ja ulkomaailmaan, kätyrinään postinkantaja. Kellari on jo täynnä rahaa, eli maissia, mutta ahne Clapet kerää sitä aina lisää, vaikka muut ympärillä näkevät nälkää.

Clapetin säyseä tytär **Julie** (Marie-Laure Dougnac) on elokuvan toinen päähenkilö, varsinainen protagonist. Hän vastustaa isänsä brutaalia toimintaa lihakaupassa. Julie on Clapetin silmänterä, mutta hänellä ei ole isällistä otetta tyttärensä. Juliesta tulee elokuvan sankaritar, kun hän rakastuu Louisoniin ja pelastaa tämän lihakauppiaan pataan joutumiselta. Toisaalta Louison toimii Julien peilinä, jolle Julie voi kertoa ajatuksistaan ja päinvastoin. Julien ja Louisonin romanssi on Julielle tärkeä, se on hänen tilaisuutensa parempaan elämään. Lopputaistelu kääntyy likaiseksi, mutta voitettuaan hirviön, on Julie käynyt läpi suurimman kehityskaaren ja kasvanut henkisesti.

Madamoiselle **Sylvia Plusse** (Karin Viard) on Clapetin tyttöystävä, eikä hänen siksi tarvitse maksaa lihakaupassa tekemistä ostoksista. Seksikäs Sylvia on eräänlainen vastavoima kiltille Julielle, joka tulee mustasukkaiseksi Sylvian ystäväystyessä Louisonin kanssa. Sylvian rooli on pienempi mutta tärkeä Louisonin ystävänä. Sylvia on eräällä tavalla myös Julien peili, joka kokee samantapaisen kehityskaaren elokuvan aikana. Loppua kohden hänkään ei enää siedä Clapetia, vaan nousee tätä vastaan.

Sivurooleilla on selkeä tehtävä; ne selventävät päähenkilön läpikäymää kehitystä, vievät juonta eteenpäin ja toisaalta keventävät vakavampaa pääjuonta. Sivuhenkilöiden tulee olla myös yksilöitä ja usein ne ovat päähenkilöitä karrikoidumpia. Delicatessenissa ei ole statisteja, siksi kaikki sivuhenkilötkin on voitu luoda persoonallisuuksiksi.

Sivuhenkilöt

Tyylikäs mutta omalaatuinen rouva **Aurore Interligator** (Silvie Laguna) yrittää riistää itseltään hengen, kuitenkin epäonnistumalla jatkuvasti. Hänen sivistynyt miehensä **Georges Interligator** (Jean-François Perrier) katselee mielellään televisiosta ruokaohjelmia.

Yläkerrassa asuva **Robert Kube** (Rufus) on rakastunut Auroreen ja toivoo tältä vastakaikua tunteilleen. Robertin veli **Roger Kube** (Jacques Mathou) taas pilailee Auroren kustannuksella kuiskien itsemurhakandidaatille kuoleman kutsuja talon putkia pitkin, mutta tämä selviää katsojalle vasta elokuvan lopussa. Veljekset nikkaroivat romuntäyteisessä pajassaan nostalgisia määkiviä leluja.

Talossa asuu myös viisi henkinen, köyhä Tapiocan perhe. **Rouva Tapioca** (Anne-Marie Pisani) on antagonistin avustaja ja lihakauppiaan asiakas. Hän on nälkäinen kahden pojan äiti ja loppua kohti yhä verenhimoisempi. Myös isä **Marcel Tapioca** (Tricky Holgado) on lihakauppiaan avustaja, mutta moniulotteisempi hahmo kuin vaimonsa. Lihakauppias kiristää häntä, sillä vuokrat ovat maksamatta. Marcel tekee eettisesti väärää ratkaisuja, koska hänellä ei ole vaihtoehtoja, mutta vaikuttaa samalla hyväsydämiseltä. Tapiocat ovat myös todistajia, jotka selventävät juonta esim. silminnäkijänä ja tietävät sellasia asioita, joita päähenkilöt eivät tiedä, kuten milloin Louisonin kimppuun aiotaan hyökätä.

Tapiocan lasten syntymä kerrotaan huvittavassa yksityiskohdassa: Marcel korjaa keittiön pöydän ääressä pyöränkumin paikalla kondomin, jossa on jo kaksi paikkaa. Köyhät käyttävät siis samaa kondomia, johon on tullut kaksi reikää ja niistä kaksi poikaa.

Tapiocan rouvan äiti (Edith Ker) on kuuro **mummo**, jota käytetään syöttinä Louisonin kiinnisaamiseksi. Mummo ei ole aktiivinen hahmo elokuvassa vaan väline, jonka avulla elokuvan toimintaa viedään eteenpäin.

Ylimmässä kerroksessa asuu erakko, kylähullun oloinen **Potin** (Howard Vernon), joka vedestä lainehtivassa asunnossaan kasvattaa ruuakseen kotiloita ja sammakoita. Hän ei osallistu aktiivisesti elokuvan juoneen, mutta näyttää vaihtoehtoisen elämäntavan.

Julieen ihastunut karski **posteljooni** (Chick Ortega) on Clapetin kätyri ja ainoa kontakti ulkomaailmaan. Nimeä hänellä ei ole, Clapetkin kutsuu häntä posteljooniksi. Postin työntekijänä hän voisi edustaa järjestelmällistä yhteiskuntaa, mutta hän paljastuu pian korruptoituneeksi. Kerrostalossa posteljooni käy vain elokuvan alussa ja lopussa toimittaen ns. kuokkavieraan roolia. Hän vihaa ja halveksuu maanalaista vastarintaliikettä. Tyypittelyä mukaillen julmat Clapet ja posteljooni ovat samannäköisiä.

Maanalla elää n. 10:n hengen vegetaristiarmeija **Troglodistit**, Troglot (ransk. troglodyte = luolamies). He ovat vastarintaliike, jotka Julie hälyttää paikalle pelastamaan Louisonia. He tuovat kontrastia asumusyhteisöön erilaisella organisoidulla toiminnallaan. Clapet ja postinkantaja ovat Troglodistien arkkivihollisia. Vastarintaliike on usein dystopioissa nähtävä järjestäytynyt, toiminnaltaan aktiivinen ryhmä samoin ajattelevia hahmoja, joilla on yhteiset periaatteet vastustaa sortoa ja vallan väärinkäyttöä.

3.2 Miljöö, kerrostalo ja yksityisyys

"Täällä ollaan ei missään. Täällä ei naapurit häiritse! Eikä vieraat" sanoo lihakauppias Clapet, kun Louison muuttaa taloon. Elokuvan kerrostalo on lihakauppiaan mukaan syrjässä, kaupungin laidalla. Laajoissa ulkokuvissa³ nähdään talo toisten talojen raunoiden

³ Elokuvan tummissa, siluettimaisissa, laajoissa eksteriöörikuviissa on käytetty lähinnä maalauksia, ei oikeita lavasteita.

ja likaisen kellertävän usvan keskellä. Dystooppisissa ympäristöissä on usein likaista, hämärää tai pimeää ja ilma on savusta samea. Näky kertoo yleisestä kaaoksesta ja välinpitämättömyydestä. Kapitalistista valvovaa järjestelmää kritisoiva televisiosarja Dark Angel on rakennettu saastuneeseen katastrofin jälkeiseen kaupunkiin, tarkemmin Seattleen, joka reaali maailmassa tunnetaan kauniina ja siistinä. Tässä kontekstissa sama kaupunki likaisena ja epäsiistinä kuvattuna korostaa muutosta ja yhteiskunnallista epäjärjestystä. Sen sijaan scifi-elokuvissa, joissa kuvaillaan tulevaisuuden teknologian edistyneisyyttä ja järjestystä, ympäristöt ovat usein klinisen puhtaita ja laboratoriomaisia, esim. Star Trek (Vaitinen 2009, 38). Elokuvassa The Road luonto on kuollut eikä kaupunkeja enää ole. Kertoja kuvaa dystopian maisemaa selkeästi: "Maailma kuolee, se on joka päivä harmaampi. Eläimet ja kasvit ovat kuolleet, kaikki maailman puut kaatuu." Elokuvan miljöö on harmaa ja autio, siellä täällä on hylättyjä taloja. The Roadin postapokalyptisessä maailmassa isä ja poika matkaavat jalan kohti etelää ja pakenevat nälkäisiä kannibaaleja. Valvontaa ei ole, on vain anarkiaa ja saalistusta. Kun kaikki on mennyttä, ei ole järjestystäkään. Samoin elokuvissa 1984 ja Stalker ympäristö on likaista, pimeää ja harmaata.

Delicatessenin katastrofin näyttämönä toimii ulkoa aavemainen mutta sisältä miltei kodikas kerrostalo. Taustalla soiva ranskalainen romanttinen musiikki yhdistettynä synkkiin kuviin luo outoa huumoria. Vain kaukainen junan vihellys ja roskakuskit elokuvan alussa kertovat jotain yhteiskunnan järjestyksestä, korruptoitunut posteljooni taas päinvastaista. Elokuvassa on paljon interiörικuvia talosta ja viemäritunneleista ja ulkokuvat ovat pääasiassa rakennuksesta läheltä ja kaukaa, sen edustalta tai talon katolta. Värejä on kuitenkin käytetty enemmän kuin edellä mainituissa elokuvissa; huoneet ovat asukkaasta riippuen vaaleanpunaisen (Sylvia), vihreän (Interligator) tai keltaisen (Julie) sävyisiä, eivät kuitenkaan puhtaita vaan murrettuja, seepiaan taittuvia 1970-luvun sävyjä. Rappukäytävä sen sijaan on pimeä ja pelottava. Portaita kulkiessa valot täytyy laittaa aina uudestaan päälle kerrosten välissä aikakatkaisun takia. Kuvat viemäriverkostoista, rappukäytävästä ja ulkokuvat kerrostalosta muistuttavat kompositioiltaan ja kontrasteiltaan saksalaista ekspressionismia. Bacon kirjoittaa miljöön yleensä kuvastavan roolihenkilöiden ominaisuuksia (Bacon 2004, 182). Esim. 1940- ja 1950-lukujen kohtalokkaissa film noir -elokuvissa käytettiin hyväksi visuaalisia keinoja, kuten jyrkkää valoa ja kontrasteja, pimeyttä ja outoja kuvakulmia, esim. isoja diagonaalisia linjoja porraskäytävissä. Näin kuvattiin yleistä ahdistusta ja kohtalonomaista ajautumista tapahtumien virrassa. Juuret

olivat nimenomaan saksalaisessa ekspressionismissä, jossa lavasteet kuvasivat usein yhteiskunnallista pohjamutaa ja psykologisia kieroutuneita sielunmaisemia kuten Metropolisissa ja *Tohtori Caligarin kabinetissa* (1920). Saksalaisen ekspressionismin miljöö muistuttaa dystooppista ympäristöä; hämärä, mustavalkoinen ja vääristynyt. Ja vaikka Delicatessenin yhteiskunnassa ei ole ylhäältä tulevaa valvontaa kuten Dark Angelissa tai 1984:ssä, eikä liikuta maisemasta toiseen kuten The Roadissa, voi ympäröivän maailman kuvitella olevan hyvin samanlaiset kuin niissä. Siitä kertovat ulkokuvat talosta sekä hahmojen puheet kaupungista ja kuolleesta luonnosta, esim. Clapetin ja kaljun taksikuskien välinen dialogi :

Clapet: –Mitä kaupunkiin kuuluu?

Taksikuski: –Kurjaa, tosi kurjaa. Säännöstely. Ihmiset söisivät vaikka kenkäänsä.

Kaameata.

Clapet: –Eivät osaa hoitaa hommiensa.

Taksikuski: –Hitonmoinen sotku. Ja ennen kuin kaikki kasvaa...

Clapet: –Mikään ei enää ikinä kasva.

Taksikuski: –Tepä olette optimisti.

Clapet: –Painakaa se visusti kalloon, jumalauta! Kasvaako muka tukkanne? Sama juttu.

Elokuvan todellisuus on siis suurempi kuin osiensa summa. Kun elokuvassa liikutaan suppeassa ympäristössä, katsojien mieliin johdetaan ns. näkymättömiä, taloa ympäröiviä maailmoja, jotka tukevat elokuvan näkyvää osuutta. Delicatessenissä tämä näkyy esim. puhuttaessa läheisestä kaupungista ja muusta kerrostalon ulkopuolisesta elämästä, jota ei elokuvassa näytetä, mutta jonka katsoja voi puheiden perusteella kuvitella vaaralliseksi ja kaoottiseksi.

Lavastus

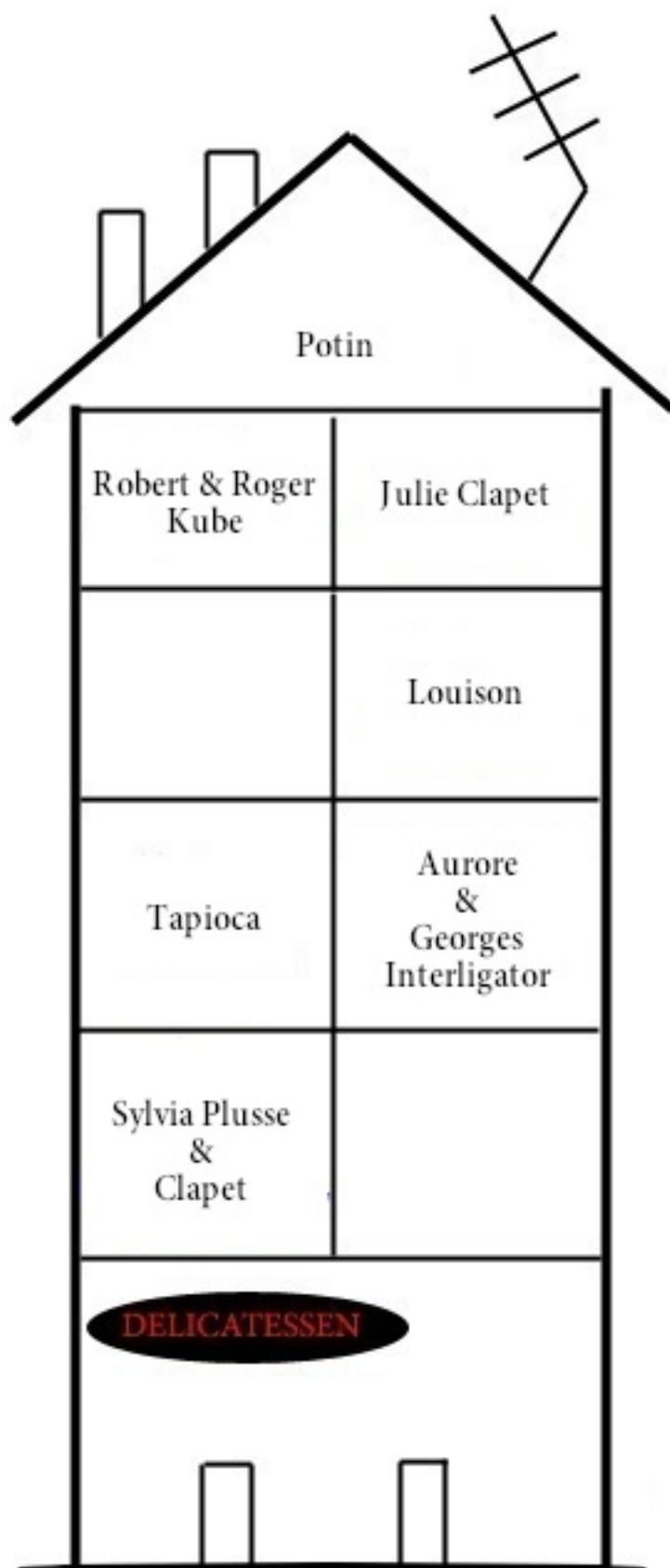
Delicatessenin lavastus on väreineen ja rekvisiittoineen kuin 1950-luvulta. Jopa hahmojen nimet on otettu 1940-luvun mainoskatalogeista. Jeunet kertookin ottaneensa tietoisesti vaikutteita Robert Doisneun, Marcel Carnen ja Jacques Prevertin teoksista (DVD, ohjaajan kommenttiraita). Dystooppinen maailma on taantunut usein vanhan maailman näköiseksi. Dark Angelista sanotaan samaa, vaikka teknologia siinä onkin edistynyt:

"Dark Angel -sarjan luojien James Cameronin ja Charles H. Egleen julkilausumana tavoitteena oli tarkastella ihmisiä ja heidän välisiä suhteitaan katastrofin jälkeisessä maailmassa, jossa talous on romahtanut ja tekniikan kehitys pysähtynyt. Tämä maailma muistuttaa tekijöiden mukaan enemmän Amerikkaa 1930-luvun suuren laman aikana kuin tekniikkaan ja keksintöihin keskittyneestä science fiction -perinteestä tuttua teknoutopiaa" (Vaittinen 2009, 38). Delicatessenissä nähdään vain vanhoja mekaanisia laitteita ja mustavalkotelevisioita. Mikään ei viittaa siihen, että ennen elokuvan maailmantuhoa olisi eletty digitaalisen teknologian aikakautta. Tavaroiden perusteella voisi tavallaan päätellä mitä aikakautta eletään. Esim. Kuben veljesten kodissa on paljon vanhanaikaista romua ja materiaalit rautaa, peltiä, jouhta, paperia, pahvia, puuta, lasia, köyttä, mutta ei juurikaan muovia. Usein dystopioissa veden lisäksi polttoaine on arvokasta ja hankalasti saatavilla olevaa, mutta sitä ongelmaa ei Delicatessenissä näytä olevan, sillä posteljooni liikkuu mopedilla ja roskakuskit jäteautolla. Tosin taksin Louison joutuu työntämään tullessaan paikalle – ja maksamaan tietysti kyydistä. Louisonilla on tiedossa kerrostalon osoite ja se näkyy myös tienviitasta. Nimi sopii teemaan, Places des albumines 129 bis (suom. Proteiiniaukio 129 b). 1984:n valvontayhteiskunnassa katukuvasta oli poistettu kaikki, mikä viittasi menneeseen. Myös Neuvostovallan aikaan Tallinnassa katujen nimet oli muutettu: "Esimeriksi Toome puistotie oli Gagarin puistotie, Sõle oli Marskin katu ja Toome-Kunga Pioneerin katu" (Tamming 2011). Ehkä Delicatessenissäkin katuja oli syytä nimetä uudelleen uuden aikakauden vallitessa.

Kerrostalarakennus

Taulukko 4. on kerrostalon poikkileikkaus, josta näkyy asukkaiden asumisjärjestys. Tämä ei suoraan käy ilmi elokuvasta, mutta päättelin asumisjärjestyksen, kerrokset ja asunnot eri kohtauksissa näkyvien asuntojen perusteella. Koska naapurit ovat paljon yhteyksissä toisiinsa, on mielenkiintoista seurata missä osassa taloa mitään tapahtuu. Ohjaaja Jeunet myöntää, että rakennuksen kerrosjärjestystä on hankala ymmärtää. Katsoja luulee helposti, että Potin asuu kellarissa, vaikka itseasiassa hän asuu Kuben veljesten yläkerrassa. Jeunet kommentoi talon hahmottamista katsojien kannalta: "Japanilaiset ymmärsivät tämän. He ovat loistavia rakentamaan ja he tekivät hyvän lehtijutunkin, jossa oli jopa kaaviokuva talon kerroksista" (DVD, ohjaajan kommenttiraita, suom. V.K.).⁴

⁴ Portaikko näkyy muutaman kerran kokonaan, mutta silloin on kyseessä ns. in trompe-l'oeil, lavastemaalaus portaikosta, jossa näkyy 4 kerrosta, vaikka todellisuudessa portaikossa kerroksia on vain 2,5.



Taulukko 4.

Elokuvassa kerrostalo on ihmisiä yhdistävä tekijä. Toimiva yhteisö edellyttää erilaisuuden hyväksymistä ja toisten elintapojen sietämistä. Kerrostalossa asutaan tiiviisti, siksi yksityisyyden säilyttäminen on tärkeää. Täysin eristäytyneesti on kuitenkin mahdotonta elää. Elokuvassa asukkaat ovat jatkuvasti jonkunlaisessa yhteydessä toisiinsa. He tapaavat porraskäytävässä, kurkkivat ikkunoista, kuuntelevat seinän takana tai kuulevat haluamattaankin meteliä, keskusteluja tai musiikkia viereisestä asunnosta. Jari Halosen kulttielokuva *Joulubileet* (1996) on tässä mielessä ottanut paljon vaikutteita Delicatessenin naapurustosta, värimaailmaa myöten. Yksityisyyden pitäminen on vaikeaa ja tuo mukanaan salakuuntelua ja tirkistelyä. Vaikeina aikoina ihmiset eivät pidä salaisuuksista ja haluavat tietää mitä toiset suunnittelevat. Samalla keskenään tekemisissä olevat asukkaat ruokkivat jatkuvasti toistensa tarpeita, pelkoja ja haluja.

Elokuvan trailerissakin näytetty kohtaus kerrostalon asukkaiden yhteiselosta ja yksityisyydestä nähdään viidentoista minuutin kohdalla elokuvassa. Lihakauppias ja tämän tyttöystävä lempivät asunnossa, vanhan hetekan jouset natisevat rytmikkäästi. Vanhassa talossa äänet kantautuvat koko taloon uuninhormien kautta ja ohuiden seinien läpi. Samaan aikaan yläkerran käytävässä Louison maalaa kattoa, toisessa kerroksessa rouva Tapioca tamppaa mattoa, Julie soittaa kotonaan metronomin mukaan asteikkoja sellolla, herra Tapioca pumppaa olohuoneessaan pyöränrenkaaseen ilmaa, hänen vieressään mummo kutoo puikoilla ja Roger ja Robert tekevät asunnossaan määkiviä lammasleyluja. Pikkuhiljaa kaikki toimittavat tekemisiään samaan rytmiin, jonka tahdin määrää jatkuvasti kiihtyvä hetekan natina. Äänet saavat yhdessä aikaan monotonisen ja hauskan yhdistelmän kun leikkaus on nopeaa huoneesta toiseen. Ilmeisesti asukkaat kuulevat toisensa, mutta ihmettelevät äänien ja tekemistensä itsestään kiihtyvää tempoa. Sängyn jouset pomppivat lopulta rajusti ja kaikki huipentuu lihakauppiaan kliimaksiin sekä samanaikaiseen pyöränkumin puhkeamiseen, sellon jousen napsahtamiseen poikki ja Louisonin putoamiseen tikkailta. Talo näyttää elävän naapurien omien ja toisistaan riippumattomien mutta samanaikaisten arkitekojen rytmistä, mutta tarkemmin katsottuna tahdin määrääkin lihakauppias.

Putket

Talon läpi kulkevat ja osin rikkiäiset putkistot toimivat niin puhelimenä kuin tavaran toimittamisessa. Ensimmäisten treffien päätteeksi Julie raahaa rauhoittavaa yrttiteetä liikaa juoneen ja tuolille nukahtaneen Louisonin omaan kotiinsa. Sitten hän palaa yläkertaan omalle asunnolleen ja pudottaa putkesta Louisonin kodinavaimen, joka päätyy putken toisesta päästä Louisonin yöpöydälle. Samana yönä Julie näkee painajaisia kuinka Louisonin kurkku katkaistaan, mutta herättyään kuulee hänen kuorsaavan putken toisessa päässä ja tietää tämän olevan turvassa. Putket kuljettavat muidenkin ääniä. Roger houkuttelee Aurore Interligatoria tappamaan itsensä kuiskailemalla putkien kautta Aurorelle, joka luulee kuulevansa päässään ääniä. Myös Clapet ja Marcel koputtelevat putkiin merkkiäänä toisilleen.

Vesi vanhin voitehista

Veden ongelma maailmanlaajuisesti on se, ettei se jakaannu tasaisesti kaikkialle. On kuivuutta ja tulvia, puhdasta pohjavettä ja saastunutta juomavettä, lsd:llä höyrytettyä vesijohtovettä ja kaupassa myytävää pullovettä. Meriveden suola tekee siitä juotavaksi sellaisenaan kelpaamatonta ja siitä johdettu ironinen sanonta: "water water everywhere not a drop to drink". Veteen liittyy myös paljon mytologiaa, kuten vesi elämän eliksiirinä, vuorovesien vaihtelun mystiikka sekä vetten päällä kävely tai vedessä kelluminen. Delicatessenissa yhteisössä elämisen varjopuolia nähdään, kun vettä ei riitä kaikille. Syypää siihen on erakko, jonka sammakko- ja etanafarmi vaatii paljon vettä. Siksi sitä ei aina riitä Sylvialle, joka pitää kylpemisestä. Robertin ja Rogerin epäonneksi erakko asuu heidän yläpuolella, joten asunnon katto vuotaa kuin seula. Veden yllättävä loppuminen pilaa myös Auroren toisen itsemurhayrityksen, kun vedenpinta ei riitä nostamaan altaassa kelluvaa kynttilää tarpeeksi korkealle, jotta sen liekki katkaisisi köyden, jonka varassa roikkuva ompelukone putoaisi Auroren päälle. Moneen otteeseen toistetaan veden loppumisen ongelmaa. Se on tyypillinen lähtökohta dystopioissa, esim. Tank Girlissä maailmantila perustuu juomaveden loppumiseen. Delicatessenissä vesi ei kuitenkaan ole kokonaan loppu vaan erakko hamstraa sitä omaan käyttöönsä.

Ironisesti maan alla Troglon maailmassa vettä taas on riittämiin, jopa niin paljon että

Trogloot pukeutuvat kumipukuihin⁵. Myös vesien tulviminen on dystopioista ja myyteistä tuttu ilmiö. Esim. Raamatussa vedenpaisumusta seuraa uusi aika, Metropoliuksessa keskusvoimala räjähtää ja kaupunki täyttyy vedellä ja Atlantiksen myyttinen mantere tuhoutui tulvassa. Myös skottilaisen kirjailijan Julie Bertagnan kirjassa Exodus (2002) ekokatastrofin keskellä maailma on hukkumassa vuonna 2099, kun napajäätiköt ovat sulaneet (Bethune 2012). Veden ongelmaa käsittelee myös Emmi Itäranta kotimaisessa dystopiaromaanissaan Teemestarin kirja, jossa puhdas vesi on maailmasta lopussa, "vesirikollisuudesta" teloitetaan ja lapset kuolevat janoon. "Kaikkeen, mikä on elämälle välttämätöntä, liittyy mahdollisuus käyttää valtaa" Itäranta sanoo Oona Juutisen haastattelussa Sairauskertomuksia (Voima-lehti 2012). Muita tulvia käsitteleviä teoksia ovat esim. Fowler Wrightin katastrofiromaani *Deluge* (1927) ja amerikkalainen Kevin Costnerin apokalyptinen toimintaelokuva *Waterworld* (1998). Delicatessenissa pieni vedenpaisumus pelastaa Louisonin ja Julien naapureilta. Elokuvan lopussa he pakenevat kylpyhuoneeseen, tukkivat viemärit ja täyttävät huoneen vedellä. Lopulta veden massa kaataa oven ja tulvii sen takana odottavien naapurien päälle ja rappukäytävään. Juuri ennen kuin ovi kaatuu, ovat Louison ja Julie päälakea myöten veden alla. Kohtaukseen on kirjoitettu klassinen vedenalainen suudelma. Louison ja Julie ovat vaarassa hukkua, joten ensisuudelman mahdollisesti jäädessä myös viimeiseksi, se on ainoa onnellinen tapa päättää elämä. Takaa-ajon ja vaaran keskellä kohtaaminen on romanttinen ja ajan hetkeksi pysäyttävä hetki.

3.3 Amoraaliset ihmissuhteet

Ihmisten väliset suhteet ovat draaman kannalta oleellinen tarkastelun kohde. Näin selventyvät henkilöhahmojen tunteet, tavoitteet ja tekojen motiivit. On kiinnostavaa nähdä aukikirjoitettuna karttana aineiston ihmissuhdekuviot, jotka elokuvan lineaarisen rakenteen vuoksi voivat näyttäytyä Delicatessenissa vain peräkkäisinä kohtauksina. Rinnastamalla Delicatessenin draamoja esim. Metropoliukseen voi huomata, että kyseessä on perinteinen juonikaava. Kun kovapäisten ihmisten tavoitteet menevät ristiin toistensa yli, ei yhteisymmärrykselle jää tilaa. Jonne Ritari toteaa pro gradu -tutkielmassaan Kuinka dystopia toteutuu? 2000-luvun näkökulmia George Orwellin poliittiseen satiiriin Nineteen

⁵ Nämä "viemäriverkostokohtaukset" on kuvattu Saint-Fargeaun juomavesivarastoissa.

Eighty-Four: "Aikaa myöten on paljastunut syvempiä ongelmia kuin luonnon valjastaminen tai teknologinen kehitys: ihminen ei olekaan välttämättä rauhaiseloon pyrkivä sosiaalinen eläin" (Ritari 2009, 3).

Esimerkkinä Metropolis

Saksalaisessa mykkäelokuvassa Metropolis (1927) käsitellään yhteiskunnan kerroksia ja epätasa-arvoa. Se on suora kommentti kapitalismin ja kommunismin vastakkainasettelusta ja ihmisarvoa sortavaa orjuutta vastaan. Metropolisen on sanottu olevan 20 vuotta myöhemmin kirjoitetun George Orwellin kirjan Animal farm (suom. Eläinten vallankumous) sukulaisteos poliittiselta kannaltaan. Elokuvassa esitellään tulevaisuuden dystopia kaupungista, jonka rakenne ei toimi ilman työläisten ja herrojen yhteistyötä. Vaikka elokuvassa käsitellään yhteiskunnallisia ja poliittisia teemoja, löytyy päähenkilöiden välisistä ihmissuhteista paljon perinteistä draamaa.

Tapahtumat sijoittuvat vuoteen 2026 pilvenpiirtäjien hallitsemaan kaupunkivaltioon. Sitä ylläpitävät työläiset, jotka raatavat tauotta maan alla tehtaassa samalla, kun maanpinnan yläpuolella ylellisyyksistä nauttivat kaupungin suunnittelijat eli herrat. Metropolisessa päähenkilö on hyväntahtoinen mies, joka rakastuu hyväntahtoiseen, laupiaaseen Mariaan. Maria ja mies haluavat vapauttaa maan alla epäinhimillisissä työoloissa kituvat työläiset ja pelastaa lapset tällaiselta tulevaisuudelta. Miehen isä hallitsee kaupunkia ja haluaa estää pojan aiheet työläisten vapauttamisesta. Hän käyttää pojan rakkautta naiseen hyväksi, sieppaa Marian ja luo keksijän avulla aivan Marian näköisen konenaisen, joka on ohjelmoitu aiheuttamaan sekasortoa työläisten keskuudessa. Keksijällä on kuitenkin vanhoja kaunoja kaupungin hallitsijaa kohtaan ja hän ohjelmoikin konenaisen yllyttämään työläiset vallankaappaukseen ja tuhoamaan kaupungin. Keskusvoimalan räjähtäessä kaupunki täyttyy vedellä, mutta Maria ja mies saavat pelastettua lapset tulvalta. Työläiset tajuavat tulleen huijatuksi ja polttavat kone-Marian roviolla, jolloin heille valkenee, että nainen onkin robotti. Keksijä menettää järkensä ja sieppaa Marian katedraaliin. Mies saapuu pelastamaan Mariaa ja kamppailee keksijän kanssa kattotasanteella, kunnes keksijä putoaa katolta. Lopulta Maria ja mies saavat herrat ja työläiset kättelemään yhteistyön merkiksi.

Pääosissa nähtävien hahmojen ihmissuhteissa on siis paljon samaa kuin Delicatessenin draamallisissa suhteissa. Elokuvien tapahtumissakin on yhtäläisyyksiä mm. vedenpaisumus ja lopputaistelu katolla. Rakkaus on kyseenalaistamaton heikkous, vahvuus ja motiivi niin elämässä kuin elokuvissakin. Sille ei ole järjellisiä tai käytännöllisiä perusteluja, vaan voimakas tunne johtaa tekoihin. Se on omaksuttu niin hyvin, että sen määräämiä ratkaisuja ei juuri kyseenalaisteta. Kun romanttisen rakkauden vuoksi tehdyt ratkaisut voivat tuntua muuten järjettömiltä, säilyy perhekontakteissa tietynlainen lojaalisuus ja kunnioitus. Perhe- ja rakkaussuhteet sanelevat käyttäytymistä, mutta samalla ne myös sotkevat suunnitelmia. Konflikteja syntyy, kun hahmojen päämäärät ja niihin pääseminen ovat ristiriidassa keskenään ja kun sukulaisuus- ja rakkaussuhteet estävät tai velvoittavat hahmoja asioiden tekemisessä.

Death and dating

Nykypäivän dystopioissa rakkauden ja kuoleman yhdistäminen on noussut varsinkin nuorisoeelokuvien suosioon. Teini-ikäisiä katsojia on aina kiinnostanut melodraama ja suuret tunteet, mutta nykyään kuolema on yhä enemmän mukana tarinoissa. Bethune kuvaa ilmiötä raflaavalla sanaparilla "death and dating" (Bethune, 2012). Shakespearin Romeo ja Julia (1591) sekä Bram Stokerin Dracula (1897) ovat tämän suuntauksen varhaisia edustajia ja uusia taas esim. *Battle Royal* ja *Hunger games* sekä nuorten aikuisten suosimat vampyyrituotannot *Twilight* (2008–) ja *True blood* (2008–2013). Teiniangstiin kuuluu oleellisesti auktoriteettien ja vanhempien vastustaminen. Kanadalainen kriitikko Brian Bethune kirjoittaa artikkelissaan *Dystopia Now* kuinka uusissa dystopioissa korostuu aikuisten huoli maapallon tilasta, sivilisaation degeneroitumisesta ja katkera huoli siitä, millaisena maailma jätetään tuleville sukupolville (Bethune 2012). Tästä kumpuaa nuorten itseoikeuttama viha välinpitämättömänä nähtyjä aikuisia kohtaan. Maailma tuhoutuu, koska siitä ei ole pidetty huolta ja uuden polven täytyy pelastaa se! "Teen dystopias, which always end more optimistically than their adult counterparts, are exciting and empowering stories. The stakes are usually very high indeed. Adults are the problem. And kids are the saviours" (Bethune 2012). Delicatessenissa tämä ei varsinaisesti ole lähtökohta, mutta se toistuu Julien taistelussa Clapetia vastaan.

3.2.1. Päähenkilöiden suhdeverkosto; Louison–Julie–Clapet–Sylvia

Hahmojen tarkastelussa kiinnostavaa on Delicatessenin naispäähenkilöiden ”näkymätön” vallankäyttö. Siinä missä Metropoliksen laupias Maria ja pahansuopa ja rietas konenainen viettelevät valtaa pitävät miehet, käyttävät valtaansa myös Delicatessenin Sylvia ja Julie. Delicatessenissakin voi nähdä toistettavan ikäikaista naiseutta huorana ja pyhimyksenä. Varsinkin suhteessa kerrostalon päällikkö Clapetiin Sylvia käyttää hyväkseen naisellisuuttaan, kun taas Julie on Clapetille pyhä tytär. Kaksinaismoralismissa naisen ahdasta roolia rajoittavat toiselta puolelta vaatimukset ja toiselta puolelta kiellot, jotka usein ovat ristiriidassa keskenään. ”Nainen on koko ajan rangaistuksen uhan alla, koska aina on olemassa riski, että tulee rikkoneeksi jotakin sääntöä” (Kauhanen 2011, 61). Perinteisistä naishahmoista mainittakoon vielä elokuvan äitihahmo, jonka virkaa toimittaa sivuroolissa Tapiocan perheen äiti, vaikkei toteutakaan sitä lämpimänä, perinteisenä rakastavana äitinä vaan perheestään kyllä huolehtivana, mutta samalla verenhimoisena kannibaalina.

Julie – pelastajaprinsessa

Louison saapuu taloon uutena asukkaana, muukalaisena. Nopeasti käy ilmi, että hän on sympaattinen ja hyvä ja hänet esitellään yhtenä päähenkilönä. Alkuasetelmasta selviää, että hän tulee olemaan vaarassa. Julie huomaa tämän heti ja ryhtyy pelastamaan muukalaista. Perinteinen asetelma saa uusia uria, kun sankari ei suoraan tule pelastamaan prinsessaa, vaan prinsessan täytyy myös ensin pelastaa hänet. Julie yrittää käyttää isäsuhdetta hyväksi pyytämällä suoraan tarinan hirviöltä, ettei tämä tappaisi Louisonia. Dialogi kertoo, että Julie on pyytänyt isältään armoa aiemminkin toisten talonmiesten kohtalosta. Clapet pelkää Julien karkaavan luotaan Louisonin kanssa. Hän ei kuitenkaan ymmärrä Julieta vaan raivoaa: ”Inhoat ammattiani, mutta taidetta ei voi syödä! Ette selviäisi ulkona kahta viikkoa! En halua menettää sinua!” Julie vastaa viiltävästi: ”Menetit minut jo kauan sitten!”. Kun Clapet läimäyttää tyttärtään avokämменellä poskelle, Julien ilme kertoo hänen tehneen päätöksensä.

Ensitreffit

Julie on rakastunut Louisoniin ja häpeilee pullonpohjaisia silmälasejaan. Ensimmäisillä treffeillä hän yrittääkin pärjätä ilman niitä ja opettelee ulkoa askeleet ovelta pöydän ääreen ja teen kaatamisen⁶. Julie kaataa teetä likinäköisenä minne sattuu, mutta herrasmiehenä Louison myötäilee tilannetta⁷. He juovat teetä, syövät keksejä ja keskustelevat. Julie haukkuu ränsistynyttä taloa ja kehottaa Louisonia muuttamaan heti pois. Louison on ymmällään. Sitten Julie ryntää korjaamaan junnaavaa levyä soittimessa, nuotit putoavat lattialle, Louison tulee auttamaan, he kolauttavat päänsä yhteen ja maljakko räsähtää rikki lattialle. Syntyy intiimi hetki, kun Louison puhalttaa Julien otsaan tullutta kuhmua⁸. Silloin Julie tunnustaa olevansa sokea ilman silmälasejaan. Tilanne kevenee, kun Louison pahoittelee pudonnutta maljakkoa ja Julie vastaa, ettei se haittaa, sillä hän on niin kömpelö, että ostaa kaiken aina tuplana ja tuo uuden samanlaisen maljakon entisen tilalle. Seuraavaksi he alkavat soittaa duettoja sellolla ja sahalla⁹. Julie kerää rohkeutta ja alkaa kertoa totuutta Clapetista, mutta huomaakin Louisonin nukahtaneen nojaten sahaansa. Silloin hän tajuaa juottaneensa Louisonille rauhoittavaa yrttiteetä. Siitä Julie saa idean ja käskee miehen juoda teetä joka ilta, jotta tämä nukkuu turvallisesti yönsä asunnossaan eikä harhaudu yöllä vaaralliseen rappukäytävään.

Mustasukkainen sankaritar

Kiltin Julien hermoja koetellaan kun hän tulee yllättäen Louisonin asuntoon ja näkee tämän pään pöydällä lihakirves päässään. Julie on ollut koko yön maan alla neuvottelemassa Troglojen kanssa Louisonin pelastamisesta ja nyt hän luulee tulleen takaisin liian myöhään. Louison kuitenkin avaa silmänsä ja tervehtii Julieta. Hän kömpii pöydän alta, ottaa pilailukirveen päästään ja kertoo juuri suunnittelevansa uutta sirkusnumeroa. Julie pyörittelee silmiään ja huokaisee sekä helpotuksesta että turhautumisesta. Sitten he sopivat treffit illaksi.

6 Ohjaaja Jeunet halusi kohtaukseen autenttista ensitreffien hermostuneisuutta ja Julien näyttelijältä salaa käski Louisonin näyttelijää istua pöydän vastakkaiselle puolelle kuin harjoituksissa. Näin yllätetyn Julien näyttelijän eleet ja ilmeet ovat aitoja ja improvisoituja (DVD, ohjaajan kommenttiraita).

7 Louison tuo Julielle kukkia, mikä on todella erityistä maailmassa, jossa ei kasvit kasva (tähän ei kiinnitetä elokuvassa huomiota, saattavat olla kuivakukkia).

8 Tämän kohtauksen pohjalta Jeunet rakensi samanlaisen version Améliéen.

9 Dueton sellolle ja sahalle sävelsi Carlos D'alessio.

Toisen kerran Julie saapuu väärään aikaan Louisonin asunnolle, kun hän ja Sylvia tanssivat tikatika-tanssia. Julie käsittää tilanteen väärin ja lähtee loukkaantuneena pois. Illalla hän kuitenkin tulee sovittuun aikaan Louisonin luo katsomaan televisiosta Louisonin sirkusohjelmaa. Hän käyttäytyy kohtalokkaasti, loukkaantuneesti ja on pynttäytynyt vetävästi ilman silmälaseja, yllään avonaisempi mekko, meikkiä ja kaulakoru. Nähtyään simpanssin televisiossa, hän käsittää Louisonin partnerin, Livingstonen olleen simpanssi ja alkaa pikkuhiljaa taas lämmetä Louisonille.

Romanttinen rakkaus Louisonia kohtaan saa Julien toimimaan pelastaakseen tämän kuolemalta. Hän jopa kipuaa pelottavaan viemäriin tapaamaan pahamaineisia Troglodisteja. Hän joutuu tekemään töitä romanssin eteen ja käy läpi erilaisia tunteita Louisonin vuoksi; ihastusta, mustasukkaisuutta, pelkoa, yhteenkuuluvuutta, turhautuneisuutta, pettymystä ja luottamusta. Elokuvan syventämisessä Clapet suunnittelee Louisonin murhaa, hääää Julie Louisonin pelastamisen parissa. Julie tietää, että pian Louisonille voi käydä hullusti ja mitä nopeammin hän toimii, sitä varmemmin Louison pelastuu. Louisonille romanssi on mukava ja helppo. Hän ei edes tiedä olevansa vaarassa, joten ei ole hänen syynsä, että Julie näkee paljon vaivaa hänen suojelemisekseen. Louisonin näkökulmasta elämä näyttää tältä: hän oli onnekas kun sai talonmiehen työn, hän käy treffeillä ihastuksensa kanssa ja ystävystyy myös Sylvian kanssa. Oikeastaan Louison on melko passiivinen päähenkilö, vaaroista tietämätön. Hän ei tiedä mihin kaikkeen häntä kaavaillaan; hänet yritetään surmata, eikä tiedä olevansa pelastus Julielle, ei ehkä ymmärrä vaikuttavansa paljon Sylviaan, ei tiedä, että häntä suojellaan, ei tiedä, että talossa on kannibaaleja, ei tiedä, että häntä odotetaan yöllä rappukäytävään. Näin ollen hän on vain oma itsensä, jota pallotellaan hänen tietämättään, eräänlainen väline. Tietämättään hän edustaa Julielle vapautta, Clapetille uhkaa ja asukkaille ruokaa. Louisonilla ei ole erityisempää tavoitetta, kenties vain saada työ, uusi elämä ja tutustua Julieen. Usein päähenkilö onkin järjen ääni hullussa maailmassa ja melko tavallinen jopa tylsä, sivuhenkilöt taas karrikoidumpia. Dystopioissa, joissa pääpaino taas on pelastajan tai sankarin roolissa ja tavoitteissa, päähenkilö on elokuvansa karismaattisin tähti esim. Tank girl, Terminaattori ja Mad Max.

Maailmassa, jossa kaikki tavoittelevat omaa etua ja kaikilla on taka-ajatuksia, voi olla vaikeaa löytää vilpittöntä ja aitoa seuraa. Kenties Louisonin ja Julien pyyteetön rakkaussuhde on heille tärkeä myös siksi, että se on harvinaista. Töttö esittelee saksalaisen sosiologin Georg Simmelin näkemyksen muutosten sosiaalisesta ulottuvuudesta: "Modernissa maailmassa yhteisölliset siteet väistyvät yhteiskunnallisten tieltä, gemeinschaft vaihtuu gesellschaftiksi. Georg Simmel ilmaisi saman asian teoksessaan Philosophie des Geldes (1900): "samalla kun niiden ihmisten määrä kasvaa, joista yksilö on elämässään riippuvainen, vähenee niiden määrä, joihin hänellä on henkilökohtainen kosketus" "(Töttö 1996, 156).

Päähenkilöiden välisiä suhteita voi ruotia syvemminkin sosiologian ja psykologian näkökulmasta. Näin myös hahmojen toiminnan motivaatiot selkenevät. Kirjassa Sosiologian klassikot kerrataan yhteisön jäsenten sisäisiä suhteita; Äidin ja lapsen sekä miehen ja naisen väliset suhteet perustuvat vaistoihin ja vietteihin (Töttö 1996, 161). Julien äidistä ei puhuta elokuvassa, mutta hahmo loistaa poissaolollaan. Kenties tällaisen perustavanlaatuisen ihmissuhteen ja turvallisuudentunteen puute ajaa Julieta yhä voimakkaammin Louisonin luo. Isän ja lapsen sekä sisarusten suhteiden sanotaan taas olevan jossain määrin biologiselta perustaltaan irronneita tunnesuhteita (Töttö 1996, 161). Silti Clapet on Julien (ilmeisesti) ainoa sukulainen ja veriside yhdistää vahvasti. Clapet taistelee Louisonia vastaan kolmella tavalla; suojellakseen tytärtään, suojellakseen itseään yksinäisyydeltä sekä ruuan hankinnan takia. Yhteisöjen piirteitä tutkineen sosiologi Ferdinand Tönniesin mukaan isän asema käy malliesimerkiksi "yhteisöllisistä valtasuhteista: Kyse on auktoriteetista, jota vahvempi käyttää heikomman parhaaksi, kasvattaen ja ohjaten. Sukulaisuuteen perustuvan yhteisön symboli on yhteistä asumusta suojaava katto, jonka alla yhteisyyttä ylläpidetään kokoontumalla pöydän ympärille yhteiselle aterialle" (Töttö 1996, 161). Periaatteessa Clapet yrittää suojella Julieta, mutta saman pöydän saati aterian ääreen heitä tuskin saa. Tapiocan perheessä taas yhdessä syöminen on vielä normaalia.

Heikoksi mielletyn naishahmon kannalta on mielenkiintoista myös se, kuinka Clapetilla ei ole enää otetta Julieen, mutta Juliella on epäsuorasti isäänsä. Tyttärensä kanssa ollessaan Clapetissa nähdään inhimillinen puoli. Sukulaisuussuhde estää Clapetia

surmaamasta Julieta ja isänrakkaus velvoittaa pitämään tästä huolta. Se ei kuitenkaan kanna niin pitkälle, että Clapet säästäisi Julien ihastuksen hengen. Siinä vaiheessa nousevat voimaan Clapetin periaatteet niin ruuan hankinnan kuin tyttären suojelemisen näkökulmasta; kukaan ei ole tarpeeksi hyvä Julielle, ei edes Clapetin kätyri posteljooni saati sitten kasvissyöjä sirkuspelle. Julien kasvu alkaa, kun hän tekee vihdoinkin oman päänsä mukaan ja Clapetin tahdon vastaisesti. Hän toimii rohkean itsekkäästi, koska haluaa paremman elämän. Epäitsekästä olisi antaa suosiolla Louison teurastettavaksi ja muille ruuaksi. Louison pelastaa hänet passiivisesti, mutta samalla Julie pelastaa itsensä. Hän hakee oikeutta, kuten pahaa vastaan taistelevat sankarit ja samalla hän pelastaa myös seuraavat mahdolliset kannibaalien uhrin. Julie on samaan aikaan tarinan prinsessa ja sankaritar. Sankarittarena hän ei kuitenkaan edusta scifi-elokuvista tuttua ns. ihmetyttöä yliluonnollisine voimineen (Vaitinen 2005, 6). Julien kiltin tytön myytti murtuu, kun hän alkaa toimia vastoin auktoriteetin tahtoa. Tähän ei tarvita supervoimia vaan vain uskallusta ja rohkeutta. Hän on ensin heikko neito pulassa, kuin prinsessa tornissa, josta ei ole poispääsyä. The Hunger Gamesin vahva naispäähenkilö Katniss on uudenajan sankaritar, vakava ja oikeudentajuinen. Bethune kirjoittaa dystopioissa lisääntyvistä naissankareista: "Their characters live, for the most part, in post-sexist societies; the protagonists are far more often female than in past adventure stories, and the girls all have kick-ass potential. Like Katniss, they rescue more than they are rescued" (Bethune 2012). Katniss ei elokuvan alussa luota kehenkään, mutta elokuvan edetessä henkilöhahmo kehittyy ja vaikeuksien kautta hän oppii luottamaan toisiin (Sluis 2012). Juliekin muuttuu rohkeammaksi, kun saa siihen oikeanlaisen motivaation, Louisonin.

Sylvia – neitsyt, nouseva leijona

Sylvialla ja Clapetilla on sukupuolierojen kannalta korostunut suhde, jossa piikitellään naisten turhamaisuudesta ja miesten alfaurosmaisuudesta. Tyypittelyn mukaan Sylvia ottaa mielellään kylpyjä ja pynttäytyy, Clapet taas polttaa tupakkaa, teroittaa veitsiä jne. Sylvia puhuu horoskoopeista, hän on neitsyt ja nousevassa merkissä leijona: "Horoskooppi sanoo, että neitsyen tuuli kääntyy". Clapet nauraa taikauskolle ja Sylvia haukkuu Clapetia gorillaksi ja nousevaksi puskutraktoriksi. Clapet vastaa samaan tapaan kuin Julielle: "Haluaisit pakata ja lähteä vai? Et pääsisi kauas, se on pahempaa tuolla ulkona. He vetävät pitkää tikkua. Parempi täällä, ainakin meillä on toimiva systeemi."

Sylvia kuittaa kysymällä vetivätkö Clapetin murhaamat miehetkin tikkua. Clapet vastaa: "Se on kohtalo, eikä kohtaloa voi muuttaa. Kuten sanoit tuuli kääntyy, kaikki saa osansa." Sylvia ei pidä Clapetin junttimaisuudesta, sovinnostivitseistä eikä hänen vartaloaan koskevista kommenteista kuten "hyvät kinkut menee hukkaan". Sylvia on naisellinen, kurvikas ja kaunis, Tapiocan rouvan mielestä kevytkenkäinen. Hän saa tunnustusta feminiinisyydestään Clapetilta, Troglodistilta ja lopuksi erakoltakin.

Sylvian toisenlainen, kiltti puoli ja luonne pääsevät esiin Louisonin kanssa. Hän pitää Louisonista ja sanoo muutamia flirttailevia kommentteja, mutta heidän välinsä pysyvät kaverillisina. Romanttinen jännite silti välittyy ujosta käyttäytymisestä ja hymyistä. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Louison tulee korjaamaan Sylvian sängyn kiusallisesti natisevaa joustaa. Heidän täytyy löytää oikea jousi hetkuttamalla sänkyä istumalla sen päällä vierekkäin. Samaan aikaan televisiosta tulee havaijilaismusiikkia ja he keinuvat sängyllä sen tahtiin. Molemmat aistivat tilanteen jännitteen ja hieman hermostuneesti mutta ystävällisesti puhuvat kohtauksen päätökseen. Sitten pikkupojat varastavat Sylvian parvekkeen pyykkinarulta pikkuhousut ja heittävät ne katulamppuun roikkumaan. Sylvian temperamentti pääsee valloilleen ja hän huutaa antavansa kakaroille selkäsaunan. Louisonilla on ratkaisu tähänkin. Hän kaivaa taskustaan "australialaisen" eli veitsistä tehdyn bumerangin. Tässä esitellään ensimmäistä kertaa Louisonin "taikaesine", joka lopulta pelastaa hänen henkensä. Hän heittää bumerangilla pikkuhousuja, jotka putoavat katulampusta kadulle. Sylvia on vaikuttunut ja kehuu kuinka "tosimiehellä on hienot vehkeet!" Louison sanoo, ettei se ole mitään ilman käyttäjänsä.

Femme fatale

Louison on kiltti, mukava ja taitava, joten hänestä on helppo pitää. Hän on Clapetin vastakohta, mutta ei epämaskuliininen vaan fiksu ja luotettava. Ristiriitojen kärjistyminen saa alkunsa siitä, kun Sylvia menee kertomaan Louisonille, että hän on päivän lehdessä ja illalla televisiossa. Louison innostuu muistelevaan show'ta ja opettamaan Sylvialle tikatika-tanssia. Jos Sylvia käyttää Clapetia tietyllä lailla hyväksi vaihtamalla seksiä ruokaan, niin Clapetkin käyttää Sylviala hyväksi pyydystääkseen Louisonin. Clapetin pyynnöstä Sylvia saa Louisonin illalla katsomaan televisiota. Kuva on kuitenkin huono ja Louison menee katolle korjaamaan antennia. Katolla Clapet hyökkää Louisonin kimppuun.

Sylvia saa tämän selville, tajuaa Clapetin pettäneen hänet ja virittäneen Louisonille ansan. Hän suuttuu ja auttaa mieluummin Louisonia kuin Clapetia. Sylvia ratkaisee taistelun kohtalokkaasti antamalla ”australialaisen” Clapetille, niin että hän voi heittää sillä Louisonia. Sylvia luottaa siihen, ettei Clapet ei osaa käyttää vehjettä ja toisin sanoen tappaa epäsuorasti miehensä, ettei tämä tappaisi ystäväänsä Louisonia.

Sylvia on kuin Metropoliuksen keksijä. Hän on elokuvan hirviön kumppani, käyttää tätä hyväksi ja tulee hyväksikäytetyksi. Kuten keksijä kostaa kaupungin herralle, kostaa myös Sylvia Clapetille. Kun hän tajuaa tulleen huijatuksi ja hyväksikäytetyksi, päättää hän vaihtaa puolta. Sylviassa on piirteitä myös Ranskan 1700-luvun kurtisaaneista, joita kuvailtiin törsäileviksi, ahneiksi ja turhamaisiksi naisiksi, joilta ei ylellisyyksiä puuttunut (Forsström 2011, 299–300). Vaikka Sylvia kylpee, kampaa ja peilaa mielellään, hän ei ole pelkkä heitukka, vaan kasvaa henkisesti elokuvan aikana, kuten Juliekin.

Amoraalisuus

Amoraalisuus on osa draamaa. Siihen suhtautuminen on populaarielokuvissa ja televisio-ohjelmissa yhä kevyempää. Se ei tee siitä hyväksytympää kuin aiemminkaan, mutta näyttää siltä, että nykytuotannoissa se onkin joskus itsetarkoituksellista. Ihmisten julmuutta ja moraalittomuutta alleviivataan ja kauhistellaan ja tästä on tullut katsojakunnan kieroutunut mielihyvätekiä. Kauhasen tutkimissa elokuvissa *Possibilit'essa* ja *99 francsissa* amoraalisuus näyttäytyy kapitalistisen yhteiskunnan rappeuttaessa yksilön moraalisesti. Tekojen motiivit ovat harkitumpia kuin *Delicatessenissa*, mutta yhtälailla itsekkäitä. ”Moraalisen rappion kirjo ulottuu tylsästä välinpitämättömyydestä brutaaliin väkivaltaan. *Possibilitéssa* murhataan kaksi nuorta elohimiittilahkon maineen suojelemiseksi. *99 francsissa* Octave työtovereineen murhaa rikkaan eläkeläisen, koska eläkerahastot ovat heidän mukaansa syy maailman vääryyksiin. *Au secours* päättyy Octaven itsemurhaiskuun ortodoksikatedraalissa, ja sitä ennen teinityttöjen raiskaaminen on osa hänen elämäntapaansa. Tympeän tuotteistettu ympäristö ajaa hakemaan elämykset äärimmäisyyksistä” (Kauhanen 2011, 33). Englantilaisessa taide-elokuvassa *Kokki, varas, vaimo, rakastaja* (1984) henkilöhahmojen tekoja leimaa niin ikään moraalittomuus kannibalismien muodossa, kun roisto saa elokuvan lopussa opetuksen. Hänet pakotetaan syömään tappamansa miehen penis, joka on valmistettu ranskalaisen

kulinaristisen keittiön mukaan gratinoimalla.

Erilaisen, amoraalisen naisnäkökulman dystopiaan tuo Jan Salminen kirjassaan Äidinmaa (Juutinen 2012). Se kertoo naisten hallitsemasta yhteiskunnasta Suomessa. Miehillä, joita kutsutaan koiraksi, ei ole enää arvoa, ja naiset elävät heimoissa ja polygamisissa suhteissa. Kirja kertoo heistä, jotka yrittävät elää ilman, että heitä sorretaan. "Dystopia, joka ei perustu jo johonkin olemassa olevaan, ei pelota" sanoo Salminen (Juutinen, 2012). Yksilöiden paheet kuten ahneus, prostituutio ja välinpitämättömyys voidaan nähdä sekä yhteiskunnan epäkohtina, että kasvavan yhteiskunnan epäkohdista (Kauhanen 2011, 24). Havainto tukee Delicatessenissäkin nähtäviä ihmisten välisiä kehää kiertäviä, ketjuuntuneita ongelmia, jotka johtuvat ympäröivästä maailmasta ja samalla luovat elokuvan sisäistä todellisuutta. Elokuvassa naista ei tosin esitetä paholaisena tai pahan alkulähteenä. Niin Mercier kuin Raamattukin kuvaa rapistuvaa yhteiskuntaa turhamaisen naisen ilmentymänä; molemmissa on kuvattu prostituoitu upeissa vetimissä ja koruissa. Lisäksi Mercierin LA'n 2440:ssa nainen on kiinni kahleissa ja hänen pukunsa on saastan tahraama, taustalla on kärsiviä talonpoikia ja lapsia, jotka taistelevat palasesta leipää. (Forsström 2012, 247).

3.2.2. Sivujuonen suhdeverkosto

Sivujuonen tehtävä on keventää ja rytmittää pääjuonta, mutta sen tapahtumat voivat myös osallistua pääjuoneen. Delicatessenin sivujuonessa tapahtuu erikoinen naapurustodraama, jonka ketjuuntuneesta ihmissuhdeverkosta löytyy samankaltaisia dystopian elementtejä, joita nähtiin jo pääjuonessa: petturuutta, luottamuspulaa, välinpitämättömyyttä ja mustasukkaisuutta. Sivujuonen mielenkiintoisin tutkimuksen kohde on kuitenkin itsemurha, jota käsitellään myöhemmin omassa luvussaan.

Delicatessenin fataali sivujuoni kietoutuu siis itsemurhakandidaattirouvan Aurore Interligatorin ympärille. Hän ei uskalla riistää henkeään suorasukaisesti vaan erilaisten dominoreaktioiden kautta, jotka laukeavat, kun esim. hänen asuntonsa ovikelloa soitetaan. Naapurin Robert on rakastunut tähän naimisissa olevaan rouvaan, muttei osaa lähestyä häntä tarpeeksi rohkeasti. Aurore luulee kuulevansa päässään ääniä, mutta todellisuudessa ääniä huhuilee talon putkistojen kautta rakastuneen miehen veli Roger.

Sivuhenkilö Auroren todellisuuspako heijastelee päähenkilö Julien pakenemissuunnitelmia ja haaveita paremmasta elämästä.

Petturuus ja välinpitämättömyys

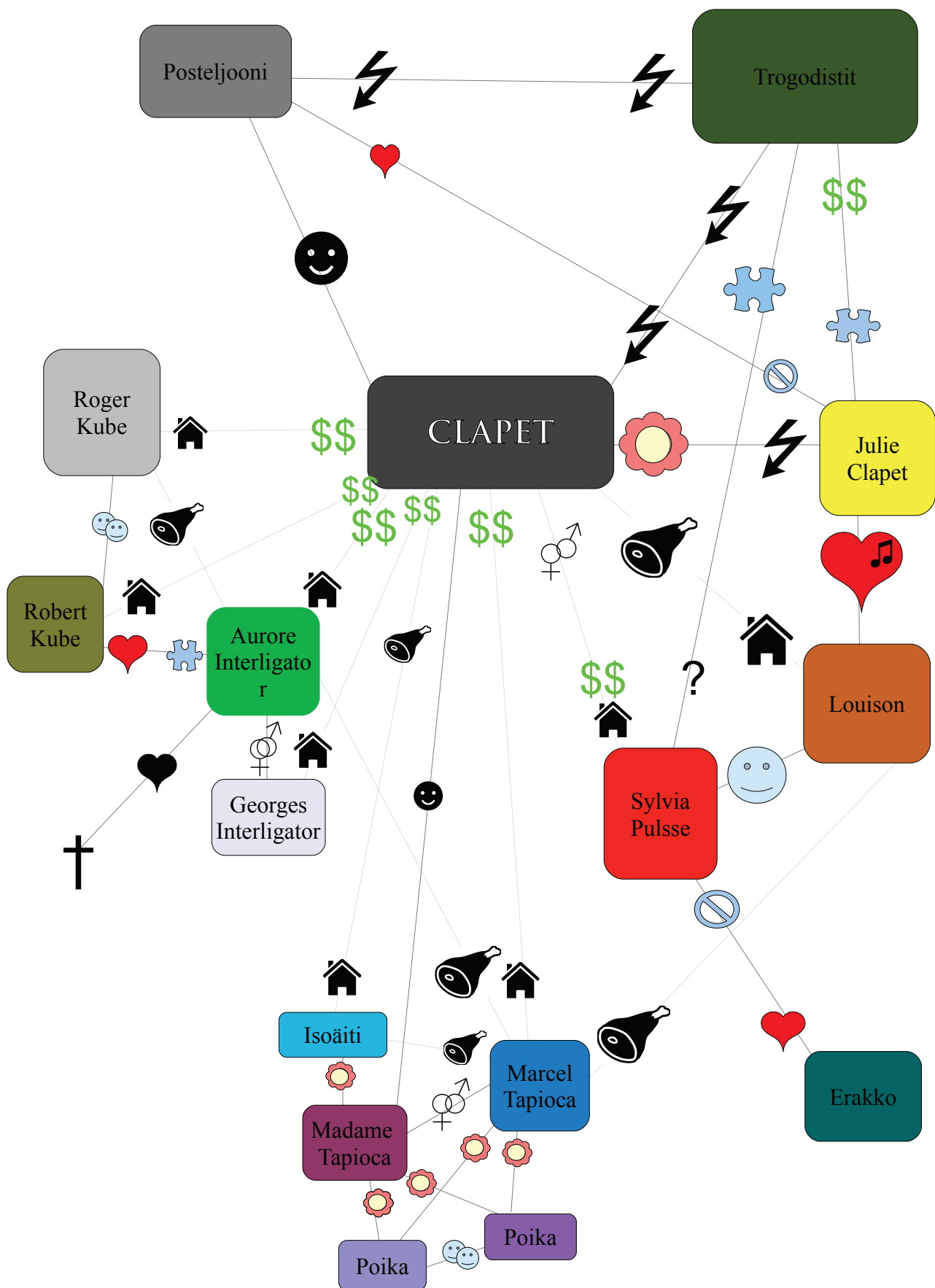
Romanttisen rakkauden seuraukset näkyvät Delicatessenissa karusti myös pääjuonta seurailevassa sivujuonessa. Väärinkäsitysten summana Robert lähtee pelastamaan Aurorea öisestä rappukäytävästä, mutta yllättäen hänen kimppuunsa hyökätään ja hän menettää jalkansa. Aurore käyttää hyväksi Robertin kiinnostusta häneen ja kutsuu hänet käymään niin, että hän laukaisisi itsemurhaviritelmän. Olipa Auroren salasuhte aito tai ei, hän haluaa silti pitää avioliiton kulissia yllä. Aurore ei kestä elämää, mutta hänen miehensä Georges ei ota Aurorea tosissaan tai välitä tarpeeksi estääkseen tämän aikeita. Robertin veljen Rogerin motiivit ovat epäselvät, mutta ilmeisesti hän toivoo nälissään Auroren pääsevän hengestään ja päätyvän lihakauppaan. Rogerin kuolemankutsut Aurorelle kuuluvat näin: ”Tule, Aurore. Olemme tulleet auttamaan sinua. Tule luoksemme, vapaudut elämästä. Meidän luonamme saat rauhan.” Roger on todennäköisesti myös mustasukkainen veljestään Robertista, joka on ihastunut Auroreen. Roger haluaa estää heidän mahdollisen romanssinsa ja äänet sanovat Aurorelle myös ”Robert on hullu paskahousu”. Sivujuonen ketjuuntunut asetelma on henkilöhahmojen kannalta hieman päinvastainen kuin pääjuonessa, mutta perustuu myös häikäilemättömyyteen ja hyväksikäyttöön. Aurore käyttää hyväkseen Robertin lempeitä tunteita suorittaakseen itsemurhan ja Roger perheenjäsenensä Robertin tunteista huolimatta tahtoo mieluummin Auroresta ruokaa kuin veljensä olevan onnellinen. Georges Interligator ei osallistu aktiivisesti kuvioon, mutta hänen takiaan Robertin täytyy toimia salaa. Myös Clapet ahnehtii ruokaa perheenjäsenensä Julien tunteista huolimatta ja käyttää hyväksi Sylvian rakkautta päästäkseen Louisonin kimppuun.

Johanna Korhonen kirjoittaa naapurien suhteista ja naapuriavun tarpeesta Helsingin Sanomien kolumnissaan Myötätuntovaje kuriin (Helsingin Sanomat, 9.10.2013)¹⁰. Naapurustoissa edellytetään yleisesti kohteliasta käytöstä, vaikka ihmiset ovatkin riippuvaisia toisistaan. Poikkeuksena Korhonen huomaa rikkaiden välinpitämättömyyden:

¹⁰ 2014 alkupuolella otsikko muutettu Helsingin Sanomien internetsivuilla muotoon ”*Rikas etäänny yhteisestä hyvästä kauimmaksi*”.

“Amerikkalaisten psykologien mukaan rikkauden tuoma riippumattomuuden tunne voi tehdä ihmisestä törpön, kun hän arvelee, ettei hänen tarvitse välittää. Berkeleyn professori Dacher Keltner sanoo, että pienituloiset arvostavat esimerkiksi naapureitaan enemmän kuin suurituloiset. Syy: köyhä tarvitsee naapuriapua, rikas voi ostaa saman palvelun” (Korhonen 2013). Rikas herra Interligator ei ole varsinaisesti tyly, mutta elää selvästi omassa kuplassaan. Interligatoreilla ei näytä olevan kiihkeää aviosuhdetta ja herra Interligator katsookin mielummin televisiosta ruokaohjelmia, kuin auttaa vaimoaan tämän ongelmissa. Ei siis ihme, että rouva Interligatorilla on muita mielenkiinnon kohteita. Omaa naapurustoaan Georges arvostelee mielellään. Esim. kun hän törmää rappukäytävässä aamulla Julieen, joka tulee kotiin yölliseltä retkeltään Troglojen luota kahvimyllyksi naamioidun radion kanssa, hän huutaa: "Tässä talossa tullaan, mennään ja mekkaloidaan. Oikea läävä! Hyväksyn isäsi yötyön, mutta rajansa kaikella!"

Herra Interligatorin selän takana taitaa tapahtua muutakin kuin salasuhte, sillä hän ei vaikuta ymmärtävän, että talossa myydään ja syödään ihmislihaa. Sanonta “ignorance is a bliss” (tietämättömyys on autuutta) sopii Georgesiin. Hän asioi lihakaupassa muiden mukana, ihastelee televisiosta ravunpyrstöpateeta, mutta ei missään vaiheessa käyttäydy kuten muut talon kannibaalit tai kerro tietävänsä kannibalismista. Usein ihmislihaa tietämättään syöneistä tehdään pilaa, mutta Delicatessnissa tätä ei alleviivata. Georgesille lihan alkuperä ei selviä tai sitten hän on niin fiini, että esittää tietämätöntä. Monesti ihmislihaa syötetään toiselle salaa koston seurauksena, jolloin syöjästä tulee tabun rikkoja tietämättään tai pakotettuna (Knuuttila 2008, 160). Ruuan jälkeen syöjälle kerrotaan aterian sisältö ja hänet saatetaan epäinhimilliseen ja nöyryyttävään asemaan. Syötävän ruumiin lisäksi uhriksi asetetaan näin myös syöjä. Tässä nähdään kannibalismin tabunrikkomisen dilemma, joka johtaa usein myös tyylin vaihtumiseen traagisesta koomiseen ja kauhusta groteskiin (Knuuttila 2008, 164).



Taulukko 5.



Sisarukset



Lapsi



Naimisissa / yhdessä



Rakkaus



Ystävyys



Viha



Torjunta



Nälkä, ruoka



Asuminen



Raha



Työ



Rikoskumppani

Sukulaisuus- ja perhesuhteet

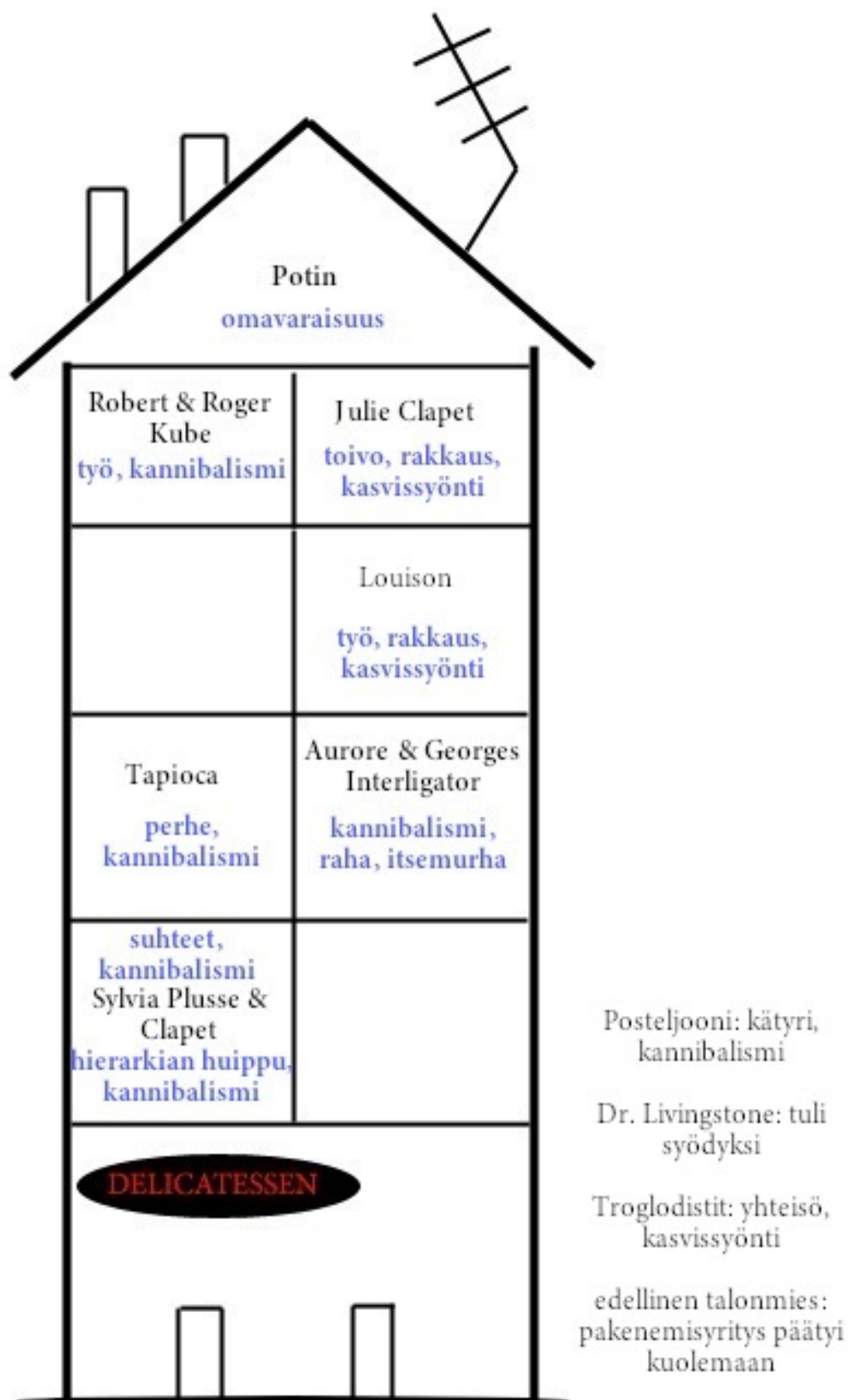
Ihmissuhteet

Toimeentulo / Selviytyminen

Taulukossa 5. on kartoitettu elokuvassa elossa olevien hahmojen suhteet. Jo kuolleet Livingstone-apina ja edellinen talonmies on jätetty tarkoituksella ulkopuolelle, sillä heidän suhteillaan ei tämän kaavion kannalta ole merkitystä. Verkostossa näkyvät suhteita määrittävät tekijät. Jos symboli on hahmoja yhdistävän janan keskellä, tunne on molemminpuolinen. Jos taas janalla on kaksi symbolia, silloin hahmoa lähinnä oleva symboli kuvaa tämän hahmon omaa suhtautumista janan toisessa päässä olevaan hahmoon.

4 SELVIITYMINEN DYSTOPIAN AVAINTEEMANA

Utopioiden ja paratiisien maailmat on luotu sellaisiksi, ettei niissä tarvitse keskittyä selviytymiseen. Dystopioissa se taas on kaiken fokus, oli se sitten vastarintaa valtaa kohtaan ja/tai hengissä pysymistä. Pasi Vaittinen on tutkinut amerikkalaista televisiosarjaa *Dark Angel* pro gradu -työssään *Dark Angel* dystopian representaationa. Sarjan toteuttamisen motiivit perustuvat osin juuri selviytymiseen: "Toinen sarjan luojista Charles H. Eglee kertoo tekijöiden halunneen luoda vaikutelman maailmasta, jossa ihmiset joutuvat itse keksimään päivästä toiseen pärjäämisen keinot" (Vaittinen 2009, 35). Postapokalyptisissa dystopioissa selviytyvät ihmiset muodostavat usein ryhmiä, joissa katsovat pysyvänsä parhaiten hengissä ja hengissä selviämisestä tulee yhteisöjen jäseniä yhdistävä tekijä. Aineistossani selviytyminen näyttäytyy eri tavoin henkilöhahmojen kohdalla, kun olosuhteet ovat kaikille samat. Tässä yhteydessä tarkoitan selviytymisellä sekä varsinaista suunnitelmaa lihakirveen välttämiseksi, kuin myös arjessa selviytymistä. *Delicatessenin* keskiössä ovat siis kerrostaloyhteisön elämä ja kuolema, ja elokuvan tapahtumat tapahtuvat tässä talossa, sen pihalla ja katolla. Seuraavaksi tarkastelen sitä, miten *Delicatessenin* yhteisö elää, kuinka ihmiset toimivat yhdessä ja millaisia ovat heidän selviytymiskeinonsa. Taulukko 6:ssa on listattu asukkaiden selviytymiskeinoja:



Taulukko 6.

4.1 Raadollinen yhteisöllisyys ja hierarkia

Utooppisia yhteisökokeiluja on perustettu ympäri maailmaa. Sosialisti Matti Kurikan ekologinen Sointula-yhteisö Kanadassa lienee suomalaisista kokeiluista kuuluisin. Eri lähtökohdista muodostettuja yhteisöjä löytyy kaikissa mittakaavoissa. Oli ihmisiä yhdistävä tekijä sitten uskonto, ideologia, taide, elämäntapa, maailmankatsomus tai politiikka, yleensä ryhmän jäsenillä on pyrkimys yhteiseen hyvään. Mutta kun yhteisö kasvattaa ympärilleen muurit ja sulkee ympäröivän maailman pois, alkaa entropia vähitellen kasvaa. Tunnettua suljettuja yhteisöjä ovat esim. Pohjois-Korea ja lestadiolaiset. Suljettujen yhteisöjen ongelmat johtuvat usein jäsenten erimielisyyksistä, sisäisestä vallankäytöstä tai konfliktista ulkopuolisen maailman kanssa. Ne taas voivat johtaa ääritekoihin, jotka nähdään suljettujen yhteisöjen lieveilmiöinä kuten hyväksikäyttö, kiristäminen, kunniamurhat, joukkoitsemurhat jne. Forsström muistuttaa yksilön epäoikeuksista 1700-luvun utopioissa: "Utopioissa yhteisön hyvinvointia on aina pidetty tärkeämpänä kuin yksilön onnea, joten ne ovat toteutuessaan muuttuneet antiutopioiksi, kauhukuviksi" (Lahtinen 2002a). Tämän yhteiskuntasopimuksen mukaan yksilön on uhrattava oma hyvinvointinsa yhteisön niin vaatiessa. Suljettujen yhteisön kokemusten perusteella voi päätellä, että ne johtavat lähes poikkeuksetta amoraalisuuteen.

Normaali yhteisö, arjen illuusio

Yleisesti ottaen Delicatessenissä yhteisöllisyyden tunne on sisäisistä, myöhemmin kärjistyvistä ristiriidoista ja hierarkiasta huolimatta vahva. Aukkaat ovat pärjänneet yhdessä, ties kuinka kauan pula-aika on jatkunut. Tästä kertoo lihakauppias Clapetin ylpeät kommentit toimivasta systeemistään, vaikka määrääkin poikkeustilanteissa milloin yhteisöä nakerretaan sisältäpäin. Naapurien väliset suhteet ovat draamallisia, yhdet ovat rakastavaisia, toiset vihamiehiä, jotkut tuskin tuntevat naapureitaan. Huolenpitokin kuuluu talon asukkaiden hyveisiin; Tapiocan kuuron mummon jalkaan on sidottu kolisevia peltipurkkeja, että hänet löydetään harharetkiltään. Clapetkin ohjaa mummon ulkoa takaisin kotiin ja sanoo: "Menkää kotiin. Kaikki on loppu". Aukkaat koittavat pitää arjen illuusiota yllä harrastuksilla ja työnteolla, jotka nekin ovat eräänlainen keino selviytyä päivistä. Kun paratiisissa työtä ei tarvitse tehdä, Delicatessenissä töitä tehdään kenties järjissä pysymisen ja ajan tappamisen vuoksi; Tapiocan mummo neuloo villapaitaa, joka

purkautuu toisesta päästä langaksi, jota hän neuloo uudelleen ja uudelleen. Kubet tekevät sarjatyönä vanhanaikaisia leluja, purkkeja, jotka ylösalaisin käännettäessä päästävät määkivän äänen. Rogert sanoo pitävänsä leluissa käytettävän liiman hajusta, sillä se muistuttaa kalan hajua. Määkivät lelut ovat nostalgisia katsojille, mutta myös Kuben veljeksille, sillä ne muistutavat äänellään ja hajullaan entisestä ajasta, jolloin eläimiä vielä oli olemassa. Merkityksettömät ja päämäärättömät työt ja harrastukset kertovat ajan turhuudesta tässä maailmassa.

Päällisin puolin elämä kerrostalossa näyttää siis normaalilta. Herra interligatorikin kulkee salkku kädessä ja ostaa töistä (?) tullessaan ruokaa lihakaupasta kuin kuka tahansa tavallinen mies. Taloyhtiössä on vuokraisäntä, talonmies ja asukkaat. Mutta koska Delicatessenin yhteisön toiminta on todellisuudessa kieroutunutta ja suhteet vaativia, on sisäisiä kuppikuntia jo syntynyt. Liittoumat ovat välttämättömiä selviytymisen kannalta ja jakaantuneet niin, että brutaaleja keinoja puoltavat kannibaalit pitävät yhtä, kasvissyöjät muodostavat oman ryhmänsä ja erakko tulee toimeen yksin. Silti, ainakin toistaiseksi, rauha säilyy talossa, sillä yhteisöasumiseen liittyy tiettyjä kirjoittamattomia käyttäytymissääntöjä. Tönnies näkee kaikissa ryhmissä niin yhteisöllisiä kuin yhteiskunnallisiakin puolia. Tarkemmin katsoen Delicatessenissakin muodollisuudet perustuvat taka-ajatuksiin. Tönniesin mukaan ryhmän jäsenet toimivat vaihtoyhteiskuntassa näin: "Sen ylin sääntö on kohteliaisuus: sanoja ja eleitä – sananmukaisesti – vaihdetaan ikään kuin jokainen kohtelisi toista vertaisenaan ja olisi oikeasti kiinnostunut hänestä, vaikka jokainen tosiasiaa ajattelee vain itseään ja tarvitsee toista vain välineenä omille pyrkimyksilleen" (Töttö 1996, 162).

Ravintoketju

Sosiaalisten suhteiden lisäksi ryhmässä vallitsee jakoja, jotka määräytyvät työn ja roolien mukaisesti ja johtavat yhteisön hierarkisiin rakenteisiin. Clapet on tarinan hirviö ja kuten hirviöillä yleensä, Clapetillakin on valtaa. Hän omistaa talon ja lihakauppiaana hoitaa lihansaannin likaisen työn ja on siksi yhteisön hierarkian huipulla, ainakin näennäisesti. Hän on ahne ja hallitsee ihmisarvon kustannuksella, siksi hänellä on johtoasema ja yhteys lähes kaikkiin asukkaisiin ja ulkomaailmaan, käytyrinään postinkantaja. Hän kuitenkin tarvitsee seuraajia pärjätäkseen ja neuvottelee seuraavasta uhrista muutamien

asukkaiden kanssa. Lihakauppiaan toiminta hyväksytään, sillä muut ovat hänestä riippuvaisia. Asukkaat eivät ehkä näe enää vaihtoehtoja elintavoilleen, vaan toimivat kuin lampaat Clapetin johdolla; he eivät osaa ajatella tai toimia itse ruuan saamiseksi. Samaan aikaan lihakauppias on riippuvainen asiakkaistaan, he antavat hänelle rahaa eli maissia lihaa vastaan. Asukkaat odottavat nälkäisenä, milloin lihaa myydään taas kaupassa, kun samaan aikaan Clapetin kellari pursuaa jyviä, eikä hän käytä rahaa mihinkään. Siten hänen riippuvaisuutensa rahasta, vallasta ja kontrollista on enemmänkin mentaalista kuin todellista rahan tarvetta. Raadollisimmillaan talon sisäinen hierarkia on yhtä kuin ravintoketju. Alimpana tässä ketjussa lienee mummo, jota kaavaillaan seuraavaksi paistiksi jo ikänsä puolesta. Clapet ja Marcel Tapioca käväyty keskustelun Tapiocan vuokratähteistä rappukäytävässä :

Clapet: -Hoitakaa velkanne: mummo rappusiin tänä iltana.

Marcel: -Jopa on puhetta. Hän on yksi meistä ja säännöt...

Clapet: -Säännöt? Ikä on myös yksi sääntö ja piakkoin hänestä ei saa kuin luusoppaa.

Marcel: -Mutta hän on anoppini! Ja miksei rouva interligator? Hänhän hakee sitä!

Clapet: -Hiljempaa!

Marcel: Sehän olisi palvelus.

Clapet: Älkääs nyt. Interligator pitää vaimostaan. Ja on hyvä asiakas. Hän maksaa aina."

Marcel: " -Pirun rikkaat, ne selviytyvät aina."

Clapet: -Teillä ei ole valinnanvaraa, vai intättekö vielä?

Elokuvan neljäntoista asukkaan kerrostaloryhmä on sopivan kokoinen, sillä lukumäärä on tarpeeksi suuri, jos tiukan paikan tullen täytyy ateriaksi uhrata joku omista. Kasvisyöjät voidaan lukea pois kannibaalien ruokakunnasta, mutta ruokaa he ovat kuten kuka tahansa. Lihansyöjien oman ryhmän jäsenten lahtaaminen kuitenkin horjuttaa ryhmän dynamiikkaa.

Johtajien rooleja

Johtajan rooli on ollut utopioissa merkittävä, kun reaali maailman hallitsijat eivät olleet kansan mieleen. Täydellisen johtajan piirteitä kuvattiin esim. Niccolò Machiavellin *Ruhtinaassa* (1513), jossa määriteltiin hyvän hallitsijan ominaisuuksia, kuten ettei tämän

tule toimia kaavamaisten ihanteiden mukaan (Lahtinen 2002, 182–183). Ruhtinas on todellisuuden kritiikkiä ja utopismia siten, että siinä kuvaillaan sellaista johtajaa, jota ei ole olemassa (Lahtinen 2002, 232). Machiavelli ohjeistaa, että johtaja säilyttää paremmin asemansa olemalla pelätty kuin rakastettu: “Rakastettuun ruhtinaaseen ollaan näet sidoksissa kiittolisuuden sitein, ja ihmiset ovat niin kelvottomia, että katkaisevat nämä siteet aina, kun se on heidän omien etujensa mukaista. Pelätyn ruhtinaan alamaiset taas ovat kuuliaisia rangaistusten pelosta, eikä tämä pelko hälväne koskaan” (Machiavelli 1969, 64). Tämä ohjeistus pätee osin Delicatessenissa, jossa alistetut vuokralaiset tanssivat Clapetin pillin mukaan, mutta osa asukkaista ei pelkää Clapetia vaan nousee lempeän Louisonin puolesta Clapetia vastaan. Erasmus Rotterdamilaisen *Institutio Principis Christianin* (1516) mukaan valtiossa tuli olla yksi kuningas, jonka hyveellisyys ja oikeudenmukaisuus edistävät kaikkien hyvinvointia kun taas saman kirjoittajan *Tyhmyyden ylistys* (1509) oli sen sijaan ironiaa utopioista ja niiden ihannejohtajista; “ihmiset vain kärsisivät turhaan jos vallassa olisivat hyveelliset filosofipöllöt!” (Lahtinen 2002, 183). Myös 1900-luvulla Saksassa tarvittiin suunnannäyttäjää, mikä kävi ilmi aikakauden elokuvista: “...saksalainen elokuva ensimmäisen maailmansodan ja vuoden 1933 välisenä aikana kerta kerran jälkeen toi julki kaipuun autoritaariseen, julmaan ja häikäilemättömään johtajaan, esimerkiksi Mayer-Wienen elokuvassa Tohtori Caligarin kabinetti, Murnaun elokuvassa *Nosferatu* ja Langin *Mabuse*-elokuvissa” (Enckell 1984, 68).

Loppujen lopuksi ahneus ja suurten omaisuuksien saavuttaminen ei välttämättä tuo johtajille onnea, ei varsinkaan dystopioissa. Vaikka dystopiat ovat ehkä seurausta rahan hallitsemasta maailmasta, ironisesti valuutta onkin arvotonta, kun todellinen onni löytyy ihmiskontakteista. Mutta sitä ei Clapet osannutkaan aavistaa kuvitellessaan, että rahalla saa kaiken. Kauhasen tutkimassa 99 francissa päähenkilön rikastuessa hän alkaa kadehtia työväenluokkaisuutta, sillä kun rahaa alkaa olla liikaa, se tekee rakkaudesta mahdotonta. Tönnies ilmaisi saman gemeinschaftin muuttuessa gesellschaftiksi. Tätä tukee myös Kauhasen havainnot ”Mitä enemmän rahaa on, sitä kattavammin kaikki toiminnot alkavat muistuttaa kulutusta. Myös ihmisistä tulee tuotteita ja valinnan mahdollisuus kapenee. (Kauhanen 2011, 34, 36). Seuraavassa luvussa tarkastelen lisää valuutan vaikutusta yhteisöön ja yksilöihin.

4.2 Vaihtotalous ja vallankäyttö

“On kuitenkin ilmeistä, että *fin de millénaire* -kirjallisuuden maailmassa on yksi hallitsija ylitse muiden – raha” (Kauhanen 2011, 27). Kun yksilöiden suhteisiin alkavat vaikuttaa vaihdon lait, yhteisöllisyyden side katkeaa ja sen korvaa johdonmukainen tavoitteellisuus ja laskelmallisuus. Kauppasuhteita määrää valuutta, muita suhteita taas erilaiset lait ja oman edun tavoittelu (Töttö 1996, 161). Clapetin ote perustuu ahneuteen, piheyteen, maallisiin rikkauksiin ja omaan hyvinvointiin. Rikkauksien säilyttämiseksi Clapetin on pidettävä hierarkiaa yllä, joten hän toimii saman periaatteen mukaan kuin elokuvassa 1984: "Hierarkkinen yhteiskunta voi perustua vain köyhyyteen ja tietämättömyyteen. Sota on suunniteltu pitämään yhteiskunta nälänhädän partaalla. Johtoryhmä käy sotaa omia alamaisiaan vastaan. Sen tavoite ei ole voittoa Euraasiaa tai Itä-Aasiaa, vaan pitää yhteiskuntamme rakenne muuttumattomana." 1984:ssä kansalaisille kerrotaan keksittyjä maailmantilanteita, jotta heidät voidaan pitää palvelemissa yhteiskuntaa. Kansalaisten liikkeitä seurataan kameroilla kapinan varalta. Heitä kontrolloidaan jakamalla elintarvikkeita säännöstelyn mukaan; gini ja suklaa pitävät ihmiset tyytyväisenä ja käyttötavaroita kuten esim. partakoneen teriä saa harvoin. Tämä oli ja on edelleen reaalityodellisuutta eripuolilla maailmaa.

Mielenkiintoista on, että Orwell joutui toistelevaan väitettään, ettei 1984 ollut varoitus tai profetia vaan satiiri *mahdollisesta* tulevasta ja tavoitteena teoksessa oli kuljettaa ajatuksia “yli loogisten seurausten” (Ritari 2009, 119, 241). Silti esim. Tallinnassa Neuvosto-Viron aikaan totalitaarinen yhteiskunta oli totta vielä 1980-luvulla. Siellä KGB, kommunistisen puolueen, valtion yritysten ja ammattiyhdistysten johtajat valvoivat kansalaisia. Ironisesti vuonna 1984 Orwellin kuvailema yhteiskunta toteutui naapurimaassamme. “Vaikka mielipiteenilmaisua rajoitettiin, suuri joukko ihmisiä ei antanut sen häiritä arkeaan. Valtio takasi minimitoimeentulon, asunnon ja työn. Vastineeksi neuvostoihmiset eivät kyseenalaistaneet puolueen päätöksiä” kirjoittaa Kaja Kunnas (2014) artikkelissaan “George Orwellin yhteiskunta oli totta Tallinnassa vuonna 1984”. Oikeudenkäynnit virolaisia vastaan olivat osaksi pelkkää show'ta, jolla haluttiin viestittää Venäjälle, että taistelu kommunismin puolesta jatkuu ja voi hyvin. Rikoksia olivat esim. Viron lipun nostaminen salkoon huliganismina, homoseksuaalisuus ja kerjääminen (Kunnas 2014). Niin reaalisessa kuin kuvitteellisessakin dystopiassa valtaa pidetään siis nimenomaan manipuloinnilla ja kiristämällä. "... kontrolli toimii tietämättömyyden, uhkan ja pelon

kautta, ei niinkään itse tekoina." (Ritari 2009, 97).

Nälkä

Nälkä on erityinen keino kiristämiseen. Ihmisiä voidaan pitää tarkoituksella ilman ruokaa tai sitten voi itse kieltäytyä syömästä. Esim. v. 1915 saksalaisen arkkitehtitaiteilijan Paul Scheerbartin sanotaan näännyttäneen itsensä hengiltä vastalauseena ensimmäiselle maailmansodalle (Koponen 2000, 138). Vankiloissa näkee käytettävän molempia keinoja; vanki voidaan jättää ruuatta tai vanki voi itse aloittaa syömälakon edistääkseen ajamaansa asiaa. Äärimmäisyyksissä lakkoilija voidaan pitää kuitenkin hengissä tankkaamalla elimistöön ravintoa letkulla. Riutuminen on hidasta kuolemaa ja käy kidutuksesta. Blochin mukaan nälkä on seksuaaliviettejäkin vahvempi, koska sillä on itsesäilytyksen merkitys ja siten se on kaikkein perustavin vietti (Bloch 1985, 64). Nälkä näkyy ihmisessä kaipuuna ja toiveena kylläisyydestä. Pelkkä toivominen ei tee kylläiseksi, joten nälkä heijastuu myös tahtona, jonka määräämä toiminta taas pyrkii poistamaan nälän (Bloch 1985, 23). Tahto taas on suunnittelua, joka merkitsee tietoista ja rationaalista laskelmointia päämäärän saavuttamiseksi. Nälkä tuottaa puutetta vastaan suuntautuvan voiman (Lakkala 2008, 51). Nälän tulkitseminen olemassaolon tienviitaksi istuu siten myös kannibaalien motivaatioiksi hankkia lihaa Delicatessenissa.

Clapetin vallankahva – "I'm a butcher but I don't mince words!"

Delicatessenissä ruokaa ei ole paljon ja Clapet on tehnyt siitä vallankäytön välineen. Hän tietää, että raha eli maissi, ja kaikki muu vaihtotavaraksi kelpaava, kuten kengät, ovat vähissä ja pönkittää valta-asemaansa vaatimalla asiakkailtaan harvinaisia tuotteita. Clapet valvoo asukkaita kuunnellen keskusteluita talon putkistojen avulla. Hän pitää asiakkaita nälässä niin, että he ostavat lihaa, kun sitä taas on. Louison onkin ainoa todellinen uhka Clapetille, koska hän vetoaa ainoaan asiaan johon Clapetilla on tunneside; tyttärensä. Clapet kuulee sattumalta Louisonin ja Julien suunnittelevan lähtöä kerrostalosta ja hermostuu ajatuksesta. Hän voi lopullisesti menettää tyttärensä Louisonille. Louison ei syö

lihaa, joten ruualla häntä ei voi kiristää, joten Clapet voi toistaiseksi ainoastaan teettää hänellä talonmiehen töitä.

Elokuvan väki on jakautunut kolmeen osaan: hallitseva osa ts. maanpetturit eli verenhimoiset, vastarinta ja selviytyjät, eli tavalliset kansalaiset. Lisäksi kansalaisissa on kummankin puolen kannattajia. Talon asukkaiden roolit määrittyvät suhteessa kannibaalien päällikkö Clapetiin (taulukko 5.). Hän on Louisonin työnantaja, talonomistaja, lihakauppias ja Julien isä. Clapetin tyttöystävänä Sylvia on turvassa lihakirveeltä ja maksaa ruokansa seksillä, joten hänenkään ei tarvitse välittää rahasta. Clapetin tyttärenä Julienkaan ei tarvitse huolehtia pataan joutumisesta. Clapetin asiakkaat ovat kolme perhettä, joista Interligatorit ovat rikkaita ja elämä vaikuttaa heille olevan helppoa, he eivät joudu kärsimään nälästä. Watson Claflin muistaa rahan merkityksen miehityksen ajoilta: "Good food was still a French birthright, but only for those with money or goods to deal on the gray or black markets. The social hierarchy, like the social structure portrayed in Delicatessen, was now based on access to food" (Watson Claflin 2004, 240). Kuben veljekset edustavat keskiluokkaa, he tekevät työtä kotonaan verstaalla ja ostavat ruuan normaalisti.

Edellisessä luvussa esitetyssä dialogissa puitiin velanmaksua, jossa kritisoidaan selviytymisen epäoikeudenmukaisuutta köyhien ja rikkaiden välillä. Jos Marcelilla ei ole varaa maksaa vuokraa rahalla, on hänen annettava vaihdossa jotain hyödyllistä. Hän yrittää ensin tarjota Clapetille löytämänsä rotanhoukutinta, mutta turhaan, sillä kaikki rotat ovat kuolleet, todennäköisesti syöty. Marcel tarjoaa vaihdossa myös paskanpuhumislaitetta, jollainen nähdään myös Tank girlessä. Marcel esittelee laitetta kehoittamalla Clapetia valehtelemaan. Clapet sanoo "Elämä on ihanaa" ja laite nauraa päälle. Se ei kuitenkaan naurata Clapetia, sillä hän haluaa vaihdossa arvokasta lihaa tai maissia. Isänä Marcelin on huolehdittava perheestä, joten hän ei voi uhrautua itse. Vaimoa tai lapsia ei voi uhrata, joten mummo on ainoa vaihtoehto, jonka hengellä kauppaa voi käydä. Clapetin ja Marcelin välisestä vuoropuhelusta käy myös ilmi, että talossa noudatetaan tiettyjä sääntöjä kuten ikä ja omien turvaaminen. Miehet tulkitsevat sääntöjä tai keksivät niitä lisää sitä mukaa kuin se on heille itselleen edunmukaista. Perhe Tapioca lapsineen edustaa köyhiä, mutta alennusta ei siitä huolimatta tipu. Kun Marcel pakon sanelemana antaa anoppinsa maksuna vuokrasta, hän joutuu silti vielä maksamaan siitä

maissilla lihakaupassa. Näin vaihtoyhteiskunnan idea näyttäytyy Delicatessenissa. "Yhteiskunnallisten suhteiden edyllytyksenä ovat yksilön omaisuus ja juridiset tai luonnolliset henkilöt, jotka pitävät kiinni vain omastaan ja toimivat oman etunsa mukaisesti" (Töttö 1996, 162). Yksilöitä yhdistää ja erottaa tavaroiden arvo, jossa käyttöarvo kiinnostaa ostajaa ja vaihtoarvo myyjää.

Julien, Louisonin ja erakon ei siis tarvitse juurikaan käsitellä rahaa, heidän eivät osta lihaa. Alussa Louison saapuu Proteiiniaukio 129 b:en rikkinäisellä taksilla, jota hän joutuu työntämään. Kyydistä on silti maksettava, mutta Louisonkaan ei ole rikas:

Taksikuski: -Millä maksat? Linssipapuja?!

Louison: -Ei ole muuta.

Taksikuski: -Jos lisäätte kengät niin asia on selvä.

Tönniesin mukaan raha ilmentää vaihtoyhteiskunnan sosiaalista sidettä ja arvon rahalle antaa yhteiskunta (Töttö 1996, 162). Dystopiassa arvon vaihdon välineelle sanelee ympäröivät olosuhteet ja myyjä määrittelee mitä haluaa vastineeksi selvitäkseen. Arvo on suoraan yhteydessä elämiseen ja vaihdossa saatu tavara menee todennäköisesti heti käyttöön. Vastarintaliikkeen Troglodistien suhde rahaan on toisenlainen, kun kasvissyöjinä he syövät maissia, joka on muun maailman rahaa. Clapet ja posteljooni eivät siedä vastarintaliikettä: "Ne saastat. Syövät kuulemma jopa rahaa!" Vaihtokauppa pätee heillä kuten muillakin; Kun Julie pyytää Trogloilta apua, he suostuvat yhteistyöhön vasta kun Julie lupaa heille vastineeksi maissia. Platon oli jo Valtiossa esittänyt, ettei hallitsevilla jäsenillä tulisi olla mitään omaa. "Omistaminen johtaisi väistämättä omaan etuun ja sen ajamiseen muiden etuja vastaan." Monissa vanhoissa utopioissa korostettiin kollektivismia ja yhteisomistusta kun taas yksityisomistusta kritisoitiin. Morenkin kommunististen ihanteiden taustalla oli luostarilaitoksista tuttu ajatus, jonka mukaan sekä liiallinen köyhyys että rikkaus tekevät ihmisistä kelvottomia. Yhteisomistuksessa kaikki olisivat yhtä aikaa köyhiä ja rikkaita. (Lahtinen 2002, 191,192).

Entropia

Maailma etenee kokoajan kohti suurempaa epäjärjestyä. Entropian eli epäjärjestyksen kasvua tapahtuu universumissa joka puolella mikrosta makromaailmaan. Artikkelissa *Kaaos, järjestys ja talous* Alar Tamming (2011) hahmottaa entropian käsitettä kevyen esimerkin avulla: "Vasta valmistuneen ja kauniisti sisustetun kodin entropia on vähäinen, mutta hylätyn ja raunioituneen talon entropia on vastaavasti huomattava. Entropian käsite on kuitenkin hiukan puutteellinen, sillä se ei kuvaa kehitystä ja edistystä vaan nimenomaan taantumista". Kehitys järjestelmissä tapahtuu kuitenkin juuri epäjärjestyksen ja kaaoksen kautta. Elämä ja järjestys ovat jatkuvassa muutoksessa ja pienikin heitto voi muuttaa kokonaisuutta. Tähän ajatukseen perustuvat aiemmin esitellyt aikamatkustustarinat ja historiaspekulaatiot.

Tamming huomauttaa, että epäjärjestys on avointen järjestelmien sivutuote. "Yksinkertaisesti sanottuna: jokaisen avoimen järjestelmän ehdoton edellytys on se, että järjestelmä tuottaa ympäristöönsä entropiaa. Järjestyksen kasvaminen järjestelmän sisällä aiheuttaa epäjärjestyksen kasvua järjestelmän ulkopuolella" Tamming selvittää. Tämä pätee miltei kaikkialla; niin tehtaassa jossa entropia poistuu savupiipusta kuin nyky-yhteiskunnassa valtavien jätemäärien muodossa. Kaikilla järjestelmillä on myös oma sietokykynsä, rajansa, jonka saavuttaessa järjestelmä voi muuttaa suuntaa tai hajota. Taloudellisten tai poliittisten järjestelmien kaaoksesta nousee kehitykseen talouskriisien tai vallankumousten kautta. Tästä esimerkkinä Tamming mainitsee Viron nykyisen demokratian ja Valko-Venäjän diktatuurin, vaikka niillä on samankaltaiset sosialistiset taustat. Harvoin tiedetään mitä muutos todella tuo tullessaan ja mikä on järjestelmän kehityssuunta ja siksi suuria uudistuksia usein vastustetaan.

Entropia on osuva sana kuvaamaan dystopiaa, tilaa, jonka olemassaolo perustuu kaaokseen. Clapet kuvittelee luoneensa toimivan järjestelmän, mutta entropia ympärillä kasvaa, kun muut ympärillä kärsivät ja oireilevat. Delicatessenissa ns. bifurkaatio eli hetki, jolloin tapahtumat alkavat muuttua suuntaan tai toiseen, alkaa, kun Louison saapuu naapurustoon. Draamankaarella tämä on hetki elokuvan alussa, joten ajatukseen sisältyy oletus kerrostalon elämästä ennen elokuvan aikaa. Louisonin motivoimana Julie alkaa erkanemaan yhä enemmän lihansyöjien yhteisöstä, vaikka Clapet pakottaakin hänet jäämään. Tapahtumat kehittyvät pisteeseen, jossa Clapetilla on valta valita yhteisön ja

perhe-elämänsä kehityksen suunta. Julie pyytää häntä säästämään Louisonin hengen, mutta Clapet ei lupaa mitään, joten sota heidän välillään on alkanut. Tämänkin kohtauksen voisi nähdä olevan yksi elokuvan sisäinen bifurkaatio; Clapet valitsee passiivisesti perheen hajoamisen, vaikka Julie tarjosi rauhanomaista ratkaisua. Kenties paljolta olisi säästyttävä, mikäli Clapet olisi heltynyt. Jos Clapet olisi jättänyt Louisonin rauhaan, hän olisi kenties saanut tyttärensä arvostuksen takaisin ja jos hän ei olisi valehdellut Sylvialle, vaan kohdellut tätä kuin naista eikä lihaa, hän olisi vielä hengissä tyttöystävä rinnallaan. Paatuneena johtajana Clapet ei siis voi tehdä poikkeuksia, ei edes tyttärensä vuoksi. Valintatilanteessa punnitaan kuinka tärkeä Julie hänelle todella on. Machona miehenä hän ei voisi kuvitellakaan häviävänsä Louisonille tappelussa, vaan kenties uskoo, että elämä Louisonin voittamisen jälkeen jatkuisi kannibaalijärjestelmässä kuten ennenkin. Jos Clapet taas voittaisi, Julie kenties masentuisi täysin tai vaihtoehtoisesti sisuuntuisi ja karkaisi. Sylviakin sai Louisonilta sen verran toivoa mukavammasta elämästä, että ehkä hänkin kyllästyisi Clapetiin ja etsisi parempaa seuraa. Joka tapauksessa elokuvan tapahtumat edeltävät lopullista ratkaisua, ja erinäiset valinnat ja sattumat johtavat siihen, että Clapet kuolee ja uusi järjestys voi alkaa. Häivytyksessä elokuvassa on nopea, mutta se antaa jälleen viitteitä maailman jatkumisesta Delicatessenissa, vaikka elokuva loppuukin.

Maissin talouskasvu

Tämän hetken talousjärjestelmä ja rahamarkkinat maailmassa ovat kestäättömiä, eikä mittasuhteiden kasvaessa kaaosta voi välttää. Tamming ennustaa sähköisen rahan kaatumista ja siten uuden valuuttajärjestelmän rakentumista. Tammingin arvion mukaan 96% maailman rahoista on liikkeellä sähköisesti ilman konkreettista arvovälinettä. Raha kasvaa pankissa, vaikkei aineellinen varallisuus todellisuudessa kasvaisikaan. Ja tämä raha, joka joidenkin sijoittajien tileille virtaa, on peräisin toisten ihmisten ostovoiman heikentymisestä. Tamming spekuloi josko seuraavassa järjestelmässä kokeiltaisiin taas kultastandardiin perustuvaa rahaa. "Turmiokas tuli rauta ja turmiokkaampi kulta..." kuten johdannon runossa todettiin. Elokuvassa naureskellaan valuutan ja vaihtokaupan idealle sekä rikkauksien ja köyhyyden eroille maissinjyvien muodossa. Sanotaan, että ei raha puissa kasva, mutta entä maissi? Jos Julie onnistuisi kasvattamaan maissia, hän voisi ostaa Louisonin vapaaksi. Toisaalta Clapetille tuskin riittäisivät koko maailmankaan rahat. Maissin kasvattamisesta seuraisi arvatenkin inflaatio, kaaos ja uudelleenjärjestymisen aika.

Sitä paitsi mitä voi ostaa maailmassa, jossa ei ole juurikaan mitään ostettavaa tarjolla. Jos raha on ruokaa, sen haalimisessa pula-aikana olisi edes jotain itua. Eli se, että raha on samaan aikaan ruokaa, tekee Delicatessenin rahan arvokkaaksi. Ehkäpä Julie kasvissyöjänä mieluummin söisikin massia kuin käyttäisi sitä valuuttana.

Valoa dystopiaan, toivon periaate

Dystopiassa entropian kääntöpuoli voisi näyttäytyä idealistin silmissä siis positiivisena, sillä pohjalta ei pääse kuin ylöspäin. Paikallaan polkeva tilanne muuttuu ennemmin tai myöhemmin ja kehittyy kohti parempaa järjestystä. Tähän liittyy toivo. Utopiassa ei tarvitse toivoa parempaa tai pelätä sitä, milloin hyvä elämä loppuu. Utopiassa voi kellua tyytyväisyydessä ja koska paikka on täydellinen, ei aika voi käydä pitkäksi. Kristinuskon taivasta on arvosteltu samoista syistä, mutta usein tähän vastataan, että paratiisi on yhtä suuri kuin jumala, johon uskoo. Jos kuvittelee pitkästyvänsä paratiisissa, silloin käsitys jumalasta on liian pieni ja sitä täytyy laajentaa. Dystopiaan sen sijaan liittyy vahvasti toivo ja epätoivo. Epätoivo ajaa tekemään toiveikkaita tekoja, muutoksia joilla on seurauksia. Ja niin muutos on alkanut. Sanotaan, että vain idealistit kirjoittavat utopioita. Mercier uskoi myös vakaasti muutoksen mahdollisuuteen. Forsström sanoo sen kertovan siitä, että Mercier'n aikaan lineaarinen aikakäsitys hahmottui ja tulevaisuudessa alkoi näkyä enemmän toivoa. 1700-luvulla syklinen maailmankuva oli pessimistisempi ja uskottiin enemmän rappioon ja degeneraatioon (Lahtinen 2002a). Myös Bloch puhui paljon toivon periaatteesta ja näki abstraktit utopiat toiveina. Toivon periaate käsittelee paljon taidetta ja etsii taiteesta sellaista, mikä antaa lupauksen paremmasta maailmasta. Siten Blochin mukaan tieynlainen taide ja kulttuurin tuotteet ennakoivat onnellista maailmaa (Lakkala 2008, 52). Lakkala mainitsee esimerkkinä Hollywood-elokuvien onnelliset loput pieninä kaipauksina toisenlaisesta, paremmasta maailmasta (Lakkala 2014).

Blochin toivon periaatteella on myös kääntöpuolensa, jonka ymmärtämiseen hän käytti apuna Freudin unien tulkitsemista. Freudin mukaan unet ovat toiveiden toteutumia, mutta painajaiset hän näkee tukahdutettuina ja torjuttuina toiveina sekä aiemmin mielihyvän sävyttämän tunteen muuttuneen ahdistukseksi (Freud 2005, 484). Blochin idea taiteesta toivon ilmentymänä vesittyy, kun kulttuurissa kohdataan synkkää, epätoivoa ilmaisevaa taidetta (Dayton 1997, 194). Tähän ongelmaan Bloch soveltaa Freudin teoriaa

painajaisista; ahdistus ja toive ovat dialektisia vastakohtia (Dayton 1996, 194). Lakkala tiivistää kyseisen näkemyksen: ”Epätoivoinen taide viittaa utopiaan negatiivisesti. Näin tekevät myös painajaiset yksilön unissa, ne viittaavat toiveeseen vain käänteisesti” (Lakkala 2008, 52).

Stalker on Andrei Tarkovskin ohjaama venäläinen dystopiaelokuva, jossa valtion vartioimalle mystiselle ”Vyöhykkeelle” opas eli Stalker johdattaa huonoina aikoina parempaa elämää etsiviä ihmisiä. Elokuvan aikana Stalker vie kirjailijan ja professorin tälle alati muuttuvalle, oikukkaalle ja vaaralliselle Vyöhykkeelle, jossa he etsivät kaikki toiveet täyttävää Huonetta. Stalkerin toisessa näytöksessä mietitään onko myyttisen Huoneen tuoma täydellinen onni sen arvoista. Kirjailija ei halua kokonaisvaltaista onnea, sillä täysin onnellisena ei olisi mitään mistä kirjoittaa. Professori haluaa tuhota Huoneen. Stalker itse haluaa, että ihmiset edelleen uskoisivat Huoneeseen ja tavoittelisivat perimmäistä onnea. He edustavat tiedettä, taidetta ja uskoa. Toivon idea menee nurin, kun ihmiset eivät usko enää paikkaan, jossa onni lepää. Stalkeria katsoessa jäin pohtimaan, onko Huonetta edes olemassa, mutta tulin siihen tulokseen, että Huoneen idea on riittävä. Samoin idea utopiasta riittää, jotta voidaan kuvitella parempia oloja. Utopian toteutuminen on eri asia kuin ajatus siitä, sillä toteutumisessa vastaan tulevat todellisuuden realiteetit. Utopian toteutuminen kuitenkin edellyttää ideaa tai suunnitelmaa utopiasta. Kyseessä ei välttämättä ole pelkkä ajatusleikki, vaan reaalityodellisuuden muutoksen kehitykseen käytettävä apuväline.

4.3 Kannibalisimi ja yhteistyö

Kannibalismi on Delicatessenissa groteskeista elementeistä suurin. Se on aihe, joka tulee väliajoin esiin mediassa, eikä yleinen länsimainen suhtautuminen siihen juurikaan muutu. Moneen kertaan kalutun tabun puimisen lopputulos pysyy samana; kannibalismi ei ole yleisesti hyväksyttävää eettisiä normeja noudattavassa yhteiskunnassa. Koska ihmisyynti koetaan vieraana ja kiellettyä, on syntynyt mielikuva, että sitä tekevän ihmisen täytyy olla hullu, villi, eläimellinen ja vaarallinen. Riippumatta siitä, onko ihmisyyntiä todella tapahtunut, siihen on liitetty paljon kulttuurisidonnaisia uskomuksia, sitä on mystifioitu ja siitä on seipitetty pelottavia ja kaameita kertomuksia. (Knuuttila 2008, 159–160).

Esimerkiksi viktrorianaiseen aikaan (eläimen) lihan syömisen uskottiin stimuloivan intohimoa. Se oli sallittua miehille, mutta naisille sen uskottiin aiheuttavan nymfomaanisuuutta ja hulluutta. (Watson Claflin 2004, 245). Intiaanitarustojen mukaan ihmislihan syömisen taas on uskottu lisäävän verenhimoisuutta ja voimia sekä himoa saada lisää ihmislihaa. Delicatessenissa nämä käyvät toteen varsinkin naishamojen osalta, Rouva Tapioca tuntuu himoitsevan lihaa yhä enemmän ja enemmän, Aurore on tullut hulluksi ja nymfomaanin rooli jää Sylvialle.

Lihakaupan rituaalit, yölliset salaisuudet

Kannibalismi liitetään yleisesti rituaaliseen toimintaan, mutta elokuvassa näen lihan myymisen ja ostamisen tärkeämpänä tapahtumana asukkaiden arjessa. Myyntitapahtuma lihakaupassa on lihansyöjien jaettu rituaali, eräänlainen esitys, joka saa asiat näyttämään normaaleilta, kuin elettäisiin edelleen tavallista arkea. Clapet myy ihmislihaa kauppansa tiskiltä, vaikka rahalla ei periaatteessa ole edes merkitystä ja melkein kaikki tietävät ruuan olevan ihmislihaa. Köyhyys ajaa tekemään epätoivoisia ja moraalittomia tekoja. Delicatessenin lihakaupan idea on melkein yhtä nerokas kuin muuan parturin ja baarin pitäjän yhteistyö elokuvassa *Sweeney Todd* (2007); yläkerran parturi viiltää partaveitsellä asiakkaiden kurkut auki, ruumiit pudotetaan kellariin, jossa niistä leivotaan piiraita ja piiraat tarjotaan alakerran ravintolassa asiakkaille. Ennen kissanraatoja piiraisiin leiponeen baarin pitäjän yritystoiminta kukoistaa jälleen. Erona on tietenkin se, etteivät asiakkaat tiedä syövänsä ihmislihaa. Delicatessenissa kannibaalit ovat turmeltuneempia ja odottavat vesi kielellä seuraavaa ateriaa. Louisonin tullessa hakemaan töitä Clapetilta lihakauppias mittailee Louisonia paistina, kun Louison taas luulee hänen arvioivan kelvollisuuttaan talonmiehen töihin. Clapet vilkuilee samalla parvekkeelle missä naapurit tarkkailevat uteliaina – ja nälkäisinä.

Clapet: " - Paljonko painatte?

Louison: " - 63–64 kg."

Clapet: " - Olette aika hintelä, työ vaatii voimia."

Lihan syöminen yritetään saada näyttämään normaalilta ja sen metsästäminen pyritään hoitamaan öisin salaa. Yhteistyö kannibaalien osalta toimii, mutta toisinaan asukkaiden

suunnitelmat eivät kohtaa. Näin käy, kun Clapet ja Marcel suunnittelevat käytävällä houkuttelevansa Louisonin yöllä portaikkoon kolkattavaksi. Robert kuulee käytävässä vain osan yöllisestä suunnitelmasta ja luulee Auroren olevan vaarassa. Yöllä Clapet kolkuttelee putkia antaen merkkiäänä Marcelille. Mummo huijataan käytävään lankarullan perään ja ensin annetaan ymmärtää, että mummo on uhri. Juoni kuitenkin on, että Clapet pelottelisi mummoa lihakirveen kanssa niin, että Louison kuulisi mummon huudon ja tulisi pelastamaan tätä, jolloin Louison saataisiin kiinni. Mutta mummo ei säikähdä Clapetia, vaan sen sijaan kirkaisee nähdessään hämähäkin. Silloin joku ryntää pyjamassa portaikkoon ja Clapet iskee tätä kirveellä. Kaksi suunnitelmaa on mennyt ristiin huonon salakuuntelun ja kolmannen salaisen suunnitelman johdosta; Clapet ja Marcel haluavat napata Louisonin. Julie taas tietää tämän ja juottaa Louisonille nukuttavaa yrttiteetä, että tämä nukkuisi, eikä menisi yöllä rappukäytävään. Robert luulee Clapetin kolkaavan Auroren ja menee erehdyksissään yöllä pelastamaan häntä, tosin katsoja ei näe hänestä kuin jalat ja pyjaman lahkeet.

Seuraava aamu on kuin juhlien jäljiltä. Ihmiset nolostelevat lihakaupassa, eivätkä katso toisiaan silmiin. Tapiocan rouva silittää lihapakettia ja itkee sydänkohtaukseen menehtynyttä äitiään: "Olisin kuitenkin halunnut hyvästellä hänet." Marcel vastaa hänelle: "Senhän me juuri menemme tekemään". Myös Roger vie Robertille lihakimpaleen kaupasta, jolloin katsoja näkee Robertin polvesta poikki olevan jalan ja tajuaa tämän olleen yöllä porraskäytävässä. Robert puolustelee: "Tein sen Auroren vuoksi. Sitä paitsi lihakauppias oli korrekti, pyysi anteeksi". Joko Robertia hävettävät omat virhelaskelmat porraskäytävässä niin, että pelkkä anteeksipyyntö Clapetilta riittää kuittaamaan katkaistun jalan tai sitten hän pelkää Clapetia.

Kannibaalien yhteistyö kokee kolauksen, kun heidän omia jäseniään joutuu lihakaupan uhreiksi. Isoäitiä myydään lihatiskiltä ja Robertin jalka on poikki. Vaikka tapaukset ovat periaatteessa vahinkoja, ne eivät ainakaan lisää kannibaalien keskinäistä luottamusta; kuka vain voi olla seuraava. Roger pitää jalkansa menettänyttä veljeään nyt tyhmänä, Robertilta on mennyt ruokahalu, Marcel on pettänyt anoppinsa ja samalla vaimonsa ja pettynyt Clapetiin. Kerrostalon perheet ovat vajaampia, lihansyöjien ryhmä pienempi. Watson Claflin vertaa juonenkäänteitä sota-aikaan, kun perheitä saatettiin hajottaa ilman ennakkovaroitusta (Watson Claflin 2004, 243).

Clapetin varsinainen kohde on siis Louison. Dystopian sankari on usein vallanpitäjille töitä tekevä vaatimaton perusmies, joka kiinnostuu epäkohdista ja lähtee tutkimaan niitä, esim. 1984, Brazil ja Metropia. Delicatessenissa sankarimme Louison tulee yhteisön ulkopuolelta tekemään töitä hirviölle tietämättä, että tämä on hirviö. Tähänhän Delicatessenin kerrostalon elämä onkin perustunut, tietämättömyyteen. Ei pidä kuitenkaan unohtaa, että tässä tapauksessa sankaruus on hajautettu. Koska sankari Louison ei tiedä olevansa vaarassa, Julien täytyy ruveta sankarittareksi ja pelastaa hänet. Louison ei myöskään tiedä olevansa sankari, mutta vihjaa siitä kerran, kun he puhuvat Sylvian kanssa horoskoopeista. Sylvia luulee häntä kauriiksi, mutta Louison korjaa: ”Olen vesimies, tulevaisuuden merkki”. Pelastajan tai sankarin odottaminen on tuttu eri yhteyksistä. Kansansaduissa odotetaan prinssiä pelastamaan prinsessa tornista, uskonnollisissa kertomuksissa puolestaan odotetaan valittua, jonka on ennustettu tuovan tullessaan uuden paremman ajan. Nämä kaikki sisältävät utopistisia piirteitä, kun viitataan tulevaan onnellisuuden aikaan, esim. Raamatussa Messiaan tuleminen (Lahtinen 2002, 177).

Kosto

Yksi, Clapetin kannalta elintärkeä kumppanuus päättyy myös luottamuspulaan, kun hänen tyttöystävänsä Sylvia kääntää takkinsa. Aiemmin Clapet on salakuunnellut Julien ja Louisonin keskusteluja. Louison puhui hänen esiintymisparinsa, apinan brutaalista kuolemasta ja kuinka se syötiin. Louison sanoo antaneensa anteeksi murhaajille ja puhuu laupiaasti siitä, kuinka ihmiset eivät ole täysin pahoja, vain olosuhteet ovat. Myöhemmin Sylvia kuppaa Clapetin selkää asunnollaan. Clapet valehtelee Sylvialle jättävänsä lihakauppiaan työt ja katuviiksejänsä tekojaan. Hän toivoo tyttärensä arvostusta, muttei murhaajana tule sitä koskaan saamaan. Sylvia ei aluksi usko Clapetin olevan tosissaan, mutta kun Clapet muka omina ajatuksinaan toistelee sanasta sanaan aiemmin Louisonilta kuulemaansa puhetta anteeksiannosta ja maailman pahuudesta, alkaa Sylvia vakuuttua. Sylvia jopa tarjoutuu juttelemaan Julien kanssa Clapetin puolesta, mutta Clapet haluaa vain, että hän menee kertomaan Louisonille tämän olevan televisiossa sirkusohjelmassa illalla. Clapet itse menee heiluttamaan antennia katolle ja siten televisiokuvan huonontuessa hän saa houkuteltua Louisonin katolle korjaamaan vikaa. Ristiriitojen kärjistyessä Sylvia saa selville Clapetin valehdelleen ja käyttäneen tämän ystävyttä Louisoniin hyväksi. Lopullinen ratkaisu tuleekin Sylvialta taistelukohtauksessa, kun hän

antaa Clapetille Louisonin veitsillä höystetyn bumerangin. Clapet ei tiedä mikä ase on, mutta Sylvia on aiemmin nähnyt kuinka "australialainen" toimii. Hän käskee Clapetia heittämään sen kohti Louisonia, mutta palatessaan terävä bumerangi lävistääkin Clapetin otsan ja hän kuolee. Clapet luottaa Sylviaan loppuun asti, koska ei tiedä hänen saaneen selville omaa juontaan. Clapet kuolee vallanhimonsa takia. Hänen on tapettava säilyttääkseen vallan talossa, vallan taisteluissa talonmiehien kanssa sekä vallan tyttärensä, jonka on menettämässä.

Ihmissyönnin umpisolmu

Kun maailmanloppua seuraa uusi aika, ovat elokuvan hahmotkin rakentamassa uutta yhteiskuntaa. Raadollista on, että yhden ihmisen hengissä pysyminen vaatii toisen hengen. Siksi kannibalismi ei ole pitkän tähtäimen menetelmä. Ihmissyönti on tilapäinen ratkaisu hengissä selviämiseen, mutta se ei ratkaise lähtökohtaisesti nälänhädän ongelmaa. The Road -elokuvassa eettisiä kysymyksiä käytiin läpi pojan yksinkertaisten kysymysten kautta. Mies ja poika ovat päättäneet selviytyä syömättä ihmislihaa. Kannibaalien aseelliset hyökkäykset on kuvattu väkivaltaisiksi ja vaeltaminen on vaarallista. Mies yrittää näyttää tappajalta, sillä "jokainen tuntematon on tappaja tai uhri ja jokainen tutkimaton talo uhka tai mahdollisuus". Tähän arvaamattomuuteen ja epäluuloon dystopian maailmat yksilön näkökulmasta perustuu. Tukulissa tilanteissa poika hokee itselleen "Me olemme hyviä ihmisiä, me olemme hyviä ihmisiä". Heistä ei ole tullut petoja, vaan toivo ja moraali pitää heidät elossa. Poika kysyy isältään: "Emmehän me söisi muita, vaikka nääntyisimme nälkään?" Delicatessenissa eettisiä pohdintoja ei esitetä yhtä suoraviivaisesti, eikä kannibalismia nähdä mustavalkoisena. Silti tässäkin elokuvassa kasvissyöjät ovat "niitä hyviä" ja heidätkin pitää elossa toivo ja rakkaus.

Myöhemmin The Roadissa mies puhuu vanhan ukon kanssa nuotiolla maailmasta ja olemassaolon filosofiasta. Ukko kysyy: "Mitä tekisit jos olisit viimeisenä elossa?" johon mies esittää vastakysymyksen: "Mistä tietäisin että olisin viimeinen?" Ukko vastaa: "Ei tietäisikään, olisi vaan". Delicatessenin maailman mielettömyys ja monimutkaisuus näkyy pikemminkin roolien muutoksessa, kun ruoka on rahaa ja ihmiset ruokaa. Teoriassa pienen yhteisön tai eloon jääneiden keskuudessa ihmissyönnin ja yksilöiden kuolemien kannalta ajaututaan nopeasti umpisolmuun. Jos osa ihmisistä kuolee, ruokaa riittää jäljelle jääneille, mutta pian on kuitenkin aina seuraavan uhrin vuoro niin kauan kunnes jäljellä on

enää yksi ja elääkseen tämä yksi taas tarvitsee yhteisöään.

Lopuksi mies kysyy ukolta "Toivotko koskaan kuolevasi?" Ukko vastaa: "Olisi hullua toivoa ihmettä tällaisena aikana." Delicatessenissakaan ei sitä ihmettä tapahdu, vaikka eräs asukas yrittää sinnikkäästi edistää kohtaloaan. Seuraavassa kappaleessa käsittelen itsemurhaa yhteisössä.

4.4 Itsemurha

Yleisellä tasolla itsemurhan voi nähdä avunhuutona, äärimmäisenä huomionhakuisuutena, lopullisena omankäden oikeutena, vahvana kannanottona tai pakenemisena. Tekijä on toivoton, tulevaisuutta ei ole ja asioiden hyväksi kääntyminen tuntuu mahdottomalta tai ylitsepääsemättömältä. Voimat ovat lopussa, vastaan ei jaksa taistella, eläminen tuntuu kidutukselta tai kuolemalta, maanpäälliseltä helvetiltä. Kuolema ei ole tapa selviytyä kuten muut yritykset, mutta se on keino paeta, kun maailma ei ole enää elämisen arvoinen paikka. Vaikka hengissä selviäminen on vaistonvaraista toimintaa, ovat dystopiat joskus niin musertavia paikkoja, ettei eläminen kannata. Tähän on päätyntä myös The Road -elokuvan päähenkilön vaimo, joka ei halua pelkästään selvitä, vaan jättää miehelleen pistoolin, jossa on kaksi luotia ja katoaa lopullisesti yöhön. Näin ajattelee myös Delicatessenissä Aurore Interligator, joka rakentelee dominoreaktioilla toimivia viritelmiä, joissa viimeisenä niittinä on hänen kuoliniskunsa. Yritykset raukeavat muista asukkaista johtuvien toimintojen seurauksena, eikä Aurore pääse hengestään. Delicatessenissä itsemurhaa ei käsitellä surullisena asiana, vaan siihen on liitetty komiikkaa niin, ettei katsoja ymmärrä surra itsemurhaa. Katsoja asetetaan omituiseen asemaan; samaan aikaan toivomaan Auroren onnistumista eli tämän kuolemaa, mutta samalla nauramaan ja helpottumaan kun yritys ei onnistukaan.

Eskapismi

Jos ympäröivä maailma tuntuu sietämättömältä, mutta rohkeus ei riitä itsemurhaan, voi omaa todellisuuden käsitystä muuttaa nappailemalla lääkkeitä tai päihteitä. Nykyään masennuspotilaita, syrjäytyneitä ja vieraantuneita on diagnosoitu länsimaissa entistä

enemmän. Maailman on muuttunut nopeasti ja nopeaksi, jonka seurauksena ihmiset joko todella voivat huonommin tai sitten mielenterveysdiagnoosien ja lääkemääräysten kynnyks on laskenut. Kauhanen on huomaa tämän oman tutkimuksensa aineistossa: "Satiirin syyttävä sormi siis osoittaa sekä ihmisyksilöitä että heidän muodostamaansa yhteiskuntaa. Toisaalta säälikään noita samoja ihmisiä kohtaan ei ole sille vierasta: olisi ihme, jos maailmassamme elävä henkilö *ei* olisi moraalisesti arveluttavia valintoja tekevä, kolmiolääkkeitä nappaileva hermoraunio." (Kauhanen 2011, 24). Kenties maailma on nykyään sallivampi eskapismille. *Kuolleet palaavat* -nimisen ranskalaisen, nimensä mukaisen televisiosarjan (2013) ensimmäisessä jaksossa lääkäri sanoo hulluksi tulemisen olevan yksi selviytymiskeino. "Elämä on joskus niin ankaraa, että on helpompaa elää muissa maailmoissa".

Huumori ja paradoksi

Musta huumori toimii elokuvassa eräänlaisena lääkkeenä, jonka avulla kuolemaa ja itsemurhaa on helpompi käsitellä. Kenties huumori tuo toivoa toivottomuuteen, kenties vain peittelee sen vakavuutta. Tilanne on ulkopuolelta etäisesti katsottuna kaikessa absurdiudessaan huvittava. Kekseliäitä dominoreaktioita on yhdistelty kauniissa kuvassa ja näyttävissä lavasteissa traagiseen ajatukseen siitä, että nainen haluaa tappaa itsensä, esim. pudottamalla ompelukoneen päähänsä. Viritelmät on kuvattu hitaasti läheltä laukaisujärjestyksessä viimeisenä nainen, jonka olisi tarkoitus päästä hengestään järjestelmän seurauksena. Toistuvat itsemurhayrityksen ovat tuttuja myös amerikkalaisesta mustasta komediasta *Harold ja Maude* (1971), jossa Harold yrittää tappaa itsensä eri keinoin, esim. hirttäytymällä ja ampumalla. Katsoja ei tiedä itkeäkö vai nauraa ja sitä musta huumori kai on. Itsemurhassahan ei todellisuudessa ole mitään hauskaa. Eikä oikeastaan ole ollenkaan epänormaalia haluta tappaa itsensä kannibaalien keskellä, normaalisti moni ihminen olisi varmasti valmis tekemään itsemurhan elokuvan kaltaisessa maailmassa, jos sellaiseen painajaiseen joutuisi.

Ei niinkään masentunut kuin hermostunut Aurore kuulee tai luulee kuulevansa ääniä päässään, jotka houkuttelevat häntä itsemurhaan. Veloissaan oleva Marcel Tapioca kysyy lihakauppiaalta miksei Aurorea panna pataan, jos hän kerran on vapaaehtoinen kuolemaan. Se olisi Marcelin ja tämän anopin pelastus. Clapet sanoo Interligatorin miehen

olevan rikas ja maksavan vuokransa aina ajoissa. Clapet ei siis halua menettää hyvää vuokralaista järkyttämällä herra Interligatoria. Marcel ei ole ainoa, joka odottaa Auroren kuolemaa. Kun lopulta Robert yllättää veljensä Rogerin kuiskimassa putkistoihin kuolemanlurituksia Aurorelle, sulkeutuu tämän erikoisen kolmiodraaman ympyrä. Vaikka Auroren itsemurha merkitsisi periaatteessa ilmaista ateriaa Marcelille ja muille talon asukkaille, se on myös yhteisön näkökulmasta vaarallinen teko. Itsemurhan ajatus poistaa ihmisiltä viimeisenkin heitän yhdistävän tekijän, elämisen, ja se tuntuu myös petokselta muita kohtaan. Idea itsemurhasta on helposti tarttuvaa, luovuttaminen tuntuu helpommalta, kun joku tekee sen ensin. Kun yksi toimii tai ajattelee yhteisöstä eriävästi, alkaa massakin etsiä uusia näkökulmia. Tutkimusten mukaan tarvitaan vain 5%:n liike ja lopu 95% seuraavat perässä (Tamming 2011), onneksi se ei kuitenkaan tässä tapauksessa päde reaalityodellisuudessa, vaikka viime aikoina itsemurhaluvut ovatkin kasvaneet.

Auroren itsemurha-aiheet luovat paradoksaalisen näkökulman jo valmiiksi kompleksiseen Delicatessenin kuoleman tarkasteluun; maailmassa, jossa ihmiset sinnittelevät selviytyäkseen hengissä syömällä toisiaan, yrittää Aurore itsemurhaa kaikin keinoin. Auroren selviytymiskeino on itsemurha, johon muut asukkaat suhtautuvat välinpitämättömästi. Edes hänen aviomiehensä ei tunnu auttavan tai sitten hänkin vain odottaa Auroren onnistuvan. Ironista onkin, että viimein aviomies tappaa vahingossa heidät molemmat. Kun muut taistelevat katolla, on Aurore päättänyt yrittää vielä kerran. Tällä kertaa hän on varmistanut hengen lähdön useilla eri menetelmillä; hän aikoo ampua itsensä, syödä purkillisen lääkkeitä, hirttäytyä, polttopullo on palamassa, ja kaasuliesi päällä. Katsojaa jännittää kuinka käy, mutta ei kuitenkaan yllätä, kun ase ampuu köyden poikki, Aurore horjahtaa ja pudottaa vesilasin kädestään sammuttaen polttopullon liekin, kaatuu tuolilta ja tönäisee uuninluukun kiinni ja sylkee lääkkeet ulos suustaan. Georges löytää Auroren keittiön nurkasta nolostuneena. Hän taluttaa Auroren olohuoneeseen lepäämään ja napsauttaa mennessään valon pois keittiöstä, jolloin katkaisin lyö kipinän ja päälle jäänyt kaasuliesi räjäyttää huoneiston. Aurore onnistui sittenkin!

Mutta halusiko Aurore itse oikeasti edes kuolla, vai oliko se alusta asti Rogerin houkutelmaa? Toisaalta Rogerin juoni ei koskaan selvinnyt Aurorelle, joten hän pääsi totuudesta onnellisen tietämättömänä hänelle syötettyyn tavoitteeseensa. Roger ei tästä kuitenkaan kostunut. Aurore koki sananmukaisesti onnellisen lopun. Kuolema pyyhki

dystopian pois ja alkoi autuas kuolemanjälkeinen elämä. Forsström summaa kauniisti kuolemasta väitöskirjansa päätteeksi: "It's the end of time, the end of suffering, the ultimate utopia" (Forsström 2002, 293).

Delicatessenin rytmi ei vastaa perinteistä dystopiaa, eikä psyykkistä kidutusta ole alleviivattu. Kiinnostavaa onkin, kuinka se on otettu tarkastelun alle Delicatessnissa. Kun dystopiassa on kyse ihmisyyden murentumisesta, Delicatessenissa se näkyy suoraan vain Auroren hahmossa. Dystopioiden loppunäytöksessä maalaillaan tyypillisesti pitkitetyillä henkisen hajoamisen ja epäoikeudenmukaisuuden kohtauksilla. Dystopialle ominaisena piirteenä psyykkinen kärsimys on kuvattu Auroren hahmossa, joka ei varsinaisesti kehity elokuvan aikana, korkeintaan hänen tekemät dominoreaktiorakennelmat kehittyvät. Heti elokuvan alusta hän on itsemurhansa kimpussa ja piina jatkuu, kun hän ei onnistu aikeissaan. Loppu periaatteessa palkitsee, se on odotettavissa ja katsoja saa sulkeumasta loppuun saattamisen mielihyvän.

4.5 Omavaraisuus

Utopioissa voima löytyy usein omavaraisuudesta. Clapetkin kuvittelee saavuttaneensa kestävän ja riippumattoman järjestelmän kannibaalitalossaan, vaikka uhrit tulevatkin talon ulkopuolelta. Kuten Clapet sanoo, heillä on toimiva systeemi. Toimiakseen systeemi vaatii osallistumista, kannibalismin kannattamista ja aina uusia ulkopuolisia uhreja. Yhteisön sisällä nähdään myös muutama liharuokailun ulkopuolella toimeentuleva henkilö; kasvissyöjät Louison ja Julie sekä ullakon sammakkofarmari. Heitä eivät koske lihan saatavuusongelmat tai murhaaminen käytävässä. Itseasiassa heidän riippumattomuutensa on uhka dystopialle.

Erakon ylhäinen yksinäisyys

Erakko Potin syö ullakkoasunnossaan sammakoita ja etanoita, joita reaali maailmassa hienostuneen ranskalaisen kulinaristin voi kuvitella syövän ravintolassa. Jos vain herra Interligator tietäisi, mitä gourmet-herkkuja talon kattohuoneistossa syödäänkään. Mutta

erakon elämä on kaikkea muuta kuin hienostunutta; mies on kylähullun oloinen ja vieraantunut maailmasta, hän istuu vettä lorisevassa asunnossaan vaatteet päällä ja sukat sandaaleissa. Eläinten syöminen näyttäytyy brutaalina. Erakko ei ole silti täysin riippumaton, sillä hän tarvitsee paljon vettä elämäntapansa ylläpitoon. Hän kuuntelee gramofonilla vanhaa kappaletta "Sambre et Meuse", joka on Ranskan vallankumouksen kunniaksi tehty militaristinen marssi. Kappale on kuin erakon muisto Ranskan vallankumouksen ajoilta tai enteilyä Clapetin vallasta syöksemiselle. Elokuvan alussa nähtävä vuotava katto vihjaa lopussa tapahtuvasta vedenpaisumuksesta. Lopussa, kun talo tulvii ja sammakot loikkivat alas portaita kävelee erakkokin ensimmäistä kertaa alas rappukäytävään. Sylvian nähdessään erakko lausuu Sylvialle runontapaisen iskurepliikin: "Madame Plusse.. olette kuin sudenkorento paritteluaikaan, minä taas vanha sammakko..." jota seuraa Sylvian täystyrmäys: "Häivy senkin vanha höhlä!"

Julie ja Louison uskovat hyvään

Kasvissyöjinä Julie ja Louison ovat vähemmistöä lihansyöjien jaloissa. Posteljoonin Julielle tuoma paketti elokuvan alussa muistuttaa pula-ajan paketeista, joita läheteltiin sukulaisten kesken maalta kaupunkiin (Watson Claflin 2004, 243). Ensin voisi päätellä, että Juliella on tuttuja kerrostalon ulkopuolella. Ehkä hän voisi hakeutua heidän luokseen ja jättää kerrostalon. Myöhemmin käy ilmi, että Clapet lähetti paketin Julielle, toiveissaan miellyttää tytärtään kekseillä. Julie ja Louison ovat laihoja, mutta eivät valita nälkää tai ruuan puutetta. Ehkä ruoka ei muutenkaan maistu rakastuneille, vaikka Freudin mukaan libido määrittää ihmiskehon suuntautumista ja jopa nälkä jää libidolle kakkoseksi (Lakkala 2008, 50). Nuoripari suunnittelee treffejä, mutta Louisonilla ei ole mitään tarjottavaa illalliseksi. Julie suhtautuu asiaan positiivisesti: "Parempi niin, ei tule liikakiloja".

Tässä maailmassa ihmisten voisi kuvitella kääntyneen kasvissyöjiksi, koska liha on yksinkertaisesti loppunut maailmasta, eikä niinkään eettisistä syistä. Toisaalta nimenomaan Delicatessenin maailmassa vegetarismi vaikuttaa edustavan hyväsydämisyyttä ja on yksi hyvien päähenkilöiden tärkeistä piirteistä. Dystopioissa vallitsee tyypillisesti kahtiajaon yhteiskunta, jossa humanisuus on vain muutamien hahmojen pieniä tekoja (Vilkka 1999). Louison ja Julie kunnioittavat elämää, eivätkä syö lihaa äärimmäisinä selviytymisen aikoina. Vaikka pelko varjostaakin Louisonin ja Julien elämää, on heidän nuori suhteensa myös täynnä toivoa paremmasta.

Julie ei saa kerrottua Louisonille tämän olevan hengenvaarassa, mutta pitää hänet öisin poissa rappukäytävästä. Louison juo Julien määräyksen mukaan pannullisen rauhoittavaa yrttiteetä ja nukkuu yönsä kuin tukki. Sen sijaan Julie itse näkee painajaisia Louisonin murhasta; Verenhimoinen apina heittää veitsiä Louisonia kohti. Hän herää unesta ja näkee asukkailla Louisonin tavarat käsissään, talon edustalla Clapet hinaa Louisonin jaloista roikkumaan ja leikkaa tämän kaulan auki. Sitten Julie herää oikeasti, haukkoo henkeään, mutta rauhoittuu, kun kuulee Louisonin kuorsaavan putken toisessa päässä omassa asunnossaan. Unessa tapahtuu elokuvan ainut väkivaltainen kurkunleikkaaminen. Uni unen sisällä harhauttaa katsojaa luulemaan, että Louison on menetetty. Unien sanotaan edustavan tukahdutettuja tunteita, pelkoja, toiveita ja konflikteja. Myös *The Road*issa käsitellään unen merkitystä dystopian maailmassa; poika näkee painajaista ja isä selittää hänelle: "Kun näkee painajaisia, se kertoo siitä, että olet hengissä ja taistelet. Kun taas näet hyviä unia, kannattaa huolestua." Isä itse näkee unta menneistä ajoista, joissa hän on onnellisesti yhdessä vaimonsa ja poikansa kanssa. Forsström kirjoittaa unista: "It is a bridge which connects the imaginary with the real, thus constituting an easy way to pass from present misery to the happiness of the future" (Forsström 2002, 60). Uneksiminen paremmasta on sukua utooppiselle ajattelulle. Vanhoja utopioita on esitetty kertojan unena, esim. Mercierin *LA'n 2440*. Se on myös eskapismia omasta vallitsevasta todellisuudesta (Forsström 2002, 57), kuten *The Road*issa isän unet. Uneksiminen on myös sukua kuolemalle, jota kohti *The Road*in isä on kulkemassa. Hän tuntee olevansa jo kuollut nähdessään unta henkilökohtaisesta paratiisistaan.

Elokuvan lopussa sairas isä tekee kuolemaa ja antaa elämänohjeita pojalleen. Isä kuolee ja poika on yksin. Pian vieras mies tulee poikaa kohti ja hän osoittaa tätä aseella. Elokuva on lopussa ja ratkaisu hyvästä tai onnettomasta lopusta pojan osalta riippuu tästä kohtauksesta. Pian mies kuitenkin paljastuu hyväksi ihmiseksi, poika lähtee miehen ja tämän perheen mukaan ja loppu on toiveikas. *Delicatessen*in loppu on myös pienestä kiinni, sillä jos Clapetin heittävä bumerangi olisikin osunut Louisoniin, olisi elokuvan lopetus täysin toinen.

Riippumattomat Troglodistit

Myöhemmin Julie ottaa yhteyttä maanalaiseen kasvissyöjien vastarintaliikkeeseen, "lainsuojattomiin, joista puhutaan, muttei koskaan nähdä", kuten Sylvia heitä kuvailee. Troglodistit toimivat ryhmänä täysin päinvastoin kuin kerrostalossa elävä yhteisö. Heidän esikuvanaan on Ranskan vastarintaliike, toisen maailmansodan aikana saksalaisia vastaan taistelleet ryhmittymät. Tummiin ja kiiltäviin kumisiin haalareihin pukeutuneet Troglot muodostavat organisoituneen selviytymisryhmän, jonka toiminta perustuu järjestelmällisyyteen, työnjakoon ja periaatteisiin, joita kaikki jäsenet yrittävät noudattaa. Kerrostalon käytävän seinällä on Troglojen propaganda-juliste, jossa lukee ranskaksi "Vihollinen juonittelee joka henkäyksellä. Pysäytä juonittelu!". Vaikka tähän anarkistiseen ryhmään on sekoitettu ironisesti armeijan piirteitä, näkyvät Troglodisteissa Ranskan vallankumouksen vapauden, veljeyden ja tasa-arvon periaatteet. Clapet ja posteljooni lukevat lehdestä, että Trogloja on saatu nitistettyä, mutta kannibaalien harmiksi he kantavat omiensa ruumiit pois.

Salaisen toiminnan harjoittaminen on tyypillistä maan alla, näkymättömissä muilta. Myös 1984:ssä nähtiin kapinaliike: "Vastavoimana staattiselle yhteiskunnalle toimii maanalainen Veljeskunta" (Ritari 2009, 9). Metropoliuksessa maan alla katakombeissa toimi laupiaan Marian salainen kirkko. Myös tehdas, jossa työläiset raatoivat sijaitsi maan alla, poissa herrojen silmistä. Julie laskeutuu alas viemäriin pyytämään apua Trogloilta, jotka ovat aluksi varautuneita ja kertovat varovansa soluttautuneita agenteja "Matt-veli oli ammuttu. Me ollaan vaan riistaa ja te hulluja petoeläimiä" Troglo haukkuu maan päällä asuvia. Kun Julie vakuuttaa maksavansa heille maissilla ja lupaa puhuvansa totta, Troglot vieläkin epäilevät: "Sinä ylhäältä tullut puhut totta?" Troglot eivät kuitenkaan ole mukavia herrasmiehiä vaan asenteellisia sovinisteja, mutta suostuvat Julien pyyntöön. Kaksi Clapetin kellariin murtautunutta Trogloa iloitsee löytämiensä maissisäkkien määrästä ja huutaa iskulauseensa: "Vaaraa emme tunne lain! Uskaliaina käymme vain! Rohkeutta kolmen edestä! Anteliaita sä, sä, sä ja mä!" Troglot pitävät yhteyttä Julieen kahvimyllyksi naamioidun lyhytaaltoradion avulla. He puhuvat varmuuden vuoksi koodikieltä, jossa sanat on korvattu (kasvis)ruoka-aineilla; Louison on artisokka, Julie gordon bleu jne. Kun ihmiset ovat nälässä, he puhuvat ruuasta, varsinkin täyttävistä ja maistuvista ruuista, joita ei ole saatavilla (Watson Claffin 2004, 244).

Vallanpitäjät ja vastarinta ovat sodassa näkemyserojensa vuoksi ja lopussa posteljooni saa ammuttua yhden Trogloista. Jos Troglot pelastaisivat Louisonin heti ensimmäisellä kerralla, niin kuin tarkoituksena oli, Clapetkaan ei välttämättä kuolisi. Louison olisi pelastettu ja Julie voisi karata. Myöskin kaikki Troglot selviäisivät hengissä. Tämä olisikin rauhanomainen ratkaisu. Inhimillinen erehdys Trogloilta saa aikaan uusia käänteitä. Jännitys tiivistyy uudestaan, kun Troglot pelastavat väärän henkilön, Sylvian, ja Clapet ehtii päästä Louisonin kannoille.

Loppukohtaus, kaikki saavat osansa

Delicatessenissa entropian kasvu on loppua kohden kiihtyvää. Kolmannessa näytöksessä juonet sotkeutuvat ja vaikuttavat toisiinsa, kun kaikki asukkaat puuhailevat samanaikaisesti tahoillaan. Mikään ei mene suunnitelmien mukaan, mutta lopputulos on periaatteessa hyvä.

Olssonin mallista tuttu osuus ennen ratkaisua ristiriitojen lopullinen kärjistyminen alkaa, kun Clapet heiluttaa antennia ja Louison menee katolle korjatakseen televisiokuvan, mutta joutuukin taistelemaan hengestään Clapetin kanssa. Auroren asunnon räjähdysten voimasta Clapet putoaa katolta, mutta on sotkeutunut johtoihin ja jää roikkumaan päälaspäin kerrosten väliin. Samalla hän näkee, kuinka Troglot ovat ottaneet Sylvian kiinni ja vievät tämän mennessään.

Julie ryntää soittamaan Trogloille, mutta posteljooni on tullut paikalle kosiakseen Julieta. Hän estää Julieta soittamasta Trogloille uhkaamalla häntä aseella ja käy hänen kimppuunsa. Louison pelastaa Julien posteljoonin kynsistä ja he pakenevat Louisonin asuntoon. Clapet roikkuu edelleen ulkona johdoissa ja nähdessään ikkunasta Julien hän ottaa isän roolin käskien tätä pesemään meikit pois ja menemään heti kotiin. Troglot palaavat viemäriin, jossa he huomaavat pelastaneen väärän henkilön ja Sylvia on raivoissaan. Robert soittaa posteljoonin kanssa kahvimyllyllä Trogloille ja houkuttelee heidät takaisin taloon. Troglot lähtevät ja jättävät Sylvian viemäriin.

Samaan aikaan naapurit yrittävät tunkeutua Louisonin huoneeseen. Clapet ja posteljooni uhkailevat yli-innokasta Tapiocan rouvaa: "Luuletko olevasi safarilla?! Ei ole miehiä ja

vaimoja, vain vapaaehtoisia! Jos taitat hiuksenkin Julien päästä, tapan sinut!” Julie ja Louison pakenevat kylpyhuoneeseen ja laittavat huoneen tulvimaan. Samaan aikaan posteljooni ampuu lihavan ja hitaan Troglon kuoliaaksi. Vesi nousee kylpyhuoneessa ja kannibaalit tulevat asunnon ovesta läpi. Pikkupojat kaatavat posteljoonin aseensa piippuun liimaa portaikossa. Kannibaalit pääsevät kylpyhuoneen ovelle, mutta samassa ovesta purkautuva vesimassa huuhtoo heidät portaikkoon.

Kun vesi on virrannut pois, Louisonin asunnon kylpyhuoneen lattia romahtaa Interligatoreiden kotiin. Louison jää tasapainoilemaan ylemmän kerroksen lattiattoman kylpyhuoneen vessanpöntön päälle ja Julie seinän viereen. Clapet ja rouva Tapioca saalistavat Louisonia alapuolen asunnon suuresta aukosta. Julie huutaa Clapetille: ”Inhoan sinua! Vihaan sinua!” Sylvia tulee maan alta viemäristä takaisin taloon, antaa Clapetille bumerangin ja käskää tätä käyttämään sitä. Clapet sanoo: ”Nyt on pellen loru loppu” ja paskanpuhumislaite pärähtää nauramaan. Clapet iskee laitteen rikki lihakirveellä ja heittää sillä Louisonia, mutta se menee ohi. Troglot tulevat apuun yläkerran huoneen kautta, heittävät verkon alas ja pelastavat Julien. Posteljooni yrittää ampuu Troglot, mutta pikkupoikien näpelöimä ase räjähtää hänen käteensä. Clapet heittää Louisonia terävällä bumerangilla, mutta se palaa takaisin ja lävistää hänen oman otsansa. Clapet ei tajua ensin tapahtunutta, vaan kysyy rouva Tapiocalta osoittaen otsaansa: ”Onko minulla jotain tuossa?”, rouva Tapioca pudistaa päätään. Clapet istuu tuolille, veri valuu sieraimista ja rouva Tapioca rääkäisee. Tappaja tappaa itsensä, sankari pysyy viattomana, eikä hänen tarvitse liata käsiään tappamalla hirviötä. Seuraava kohtaus, häivytyks, on viimeinen ja ainoa päivällä kuvattu ulkokohtaus. Pahuus on voitettu, päivä paistaa ja Louison ja Julie soittelevat hymyillen katolla selloa ja sahaa.

Pääjuoni ja sivujuoni kulkevat käsi kädessä grande finaleen saakka. Aurore ja Clapet kuolevat molemmat enemmän tai vähemmän vahingossa oman käden kautta. Petetyille Sylvialle ja Robertille paljastuvat pettureiden todelliset teot. Aurore onnistui vihdoinkin tavoitteessaan kuolla, miehensä pienellä avustuksella ja vihdoinkin aviomiehensä oli hänelle jotain iloa. Julie ja Louison saivat toisensa, kun hirviö ei ollut enää estämässä heidän aikeitaan. Pikkupojat osallistuvat oleellisesti tapahtumien kulkuun kepposellaan; tukkimalla posteljoonin aseensa piipun he pelastavat Louisonin ampumiselta. Louisonilla tuntuukin olevan enkeleitä ympärillään.

Lihansyöjille selviytyminen vaatii liittoutumia ja lojaaleja liittolaisia, mutta koska he saalistavat nopeasti hupenevaa lihaa, kuka vain voi olla seuraava uhri. Luottamus ehtyy loppua kohden, mutta siitä huolimatta he jahtaavat yhdessä Louisonia Clapetin johdolla loppuun asti. Vastarintaliike ja viattomat kansalaiset (Louison ja Julie) ovat samalla puolella ja näin kasvissyöjät auttavat toisiaan. Vaikka yksi Troglodisteistä kuolee kesken pelastusoperaation, tulevat he silti hakemaan Louisonia. Ja vaikkei pelastus heti onnistu, ovat auttamisen ajatus, suunnitelman toteuttaminen ja periaate tärkeintä. Vielä kun Clapetin tyttöystävä vaihtaa puolta ja tulee hätiin auttamalla Clapetia tappamaan itsensä, on ystävyiden ja solidaarisuuden toteutuminen merkki hyvän voittamisesta.

Stalkerin toinen näytös alkaa toiveikkaalla puheenvuorolla: "Ihminen on syntyessään heikko ja joustava, mutta kuollessaan hän on sitkeä ja paatunut. Kun puu kasvaa se on herkkä ja taipuisa, mutta muuttuessaan kuivaksi ja kovaksi se kuolee. Paatuneisuus ja sitkeys kulkevat kuoleman rinnalla. Joustavuus ja heikkous ilmentävät olemassaolon raikkautta. Siksi se, mikä on paatunut, ei koskaan voita." Delicatessen onkin siitä epätyypillinen dystopia, että tyrannia saadaan kukistettua. 1984:ssä totalitarismi voittaa yksilön, kun päähenkilö murtuu. Dystopian pyrkimys on asettaa vallankäyttö kyseenalaiseksi ja saada toisinajattelijan ääni kuuluviin päättyipä elokuva kapinoijan vaihtamiseen tai voittoon. Korkeuksiin nousua ei tapahdu, ellei sitä edellä laskeutuminen pimeyksiin. Uutta elämää ei ole ilman jonkinlaista kuolemaa (Amstrong 2005, 37). Talon tuhoutuminen on Clapetin imperiumin loppu. Kun lopputaistelussa kerrostalon seinät kaatuvat ja lattiat romahtavat, vanha systeemi murtuu. Hirviö saa surmansa ja vihdoin kannibalismin aikakausi päättyy.

5 PÄÄTÖS

Delicatessenissa ei eletä selkeästi nykyistä tai mennyttä aikaa, vaan eräänlaista elokuvan sisäistä, unenomaista aikaa. Ehkä siksi yli 20 vuotta sitten tehty elokuva ei tunnu kuluneelta. Dystopian kriteerit toteutuvat Delicatessenissa osin tyypillisesti, osin omalaatuisesti. Elokuvan teemat ovat dystopioista tuttuja, mutta niitä ei käsitellä pitkillä syvällisillä puheenvuoroilla kuten Stalkerissa tai 1984:ssä. Pohdinnat eivät sopisikaan elokuvan leikittelevään tyyliin, vaan maailman pohtimisen sijaan keskitytään toivon ja epätoivon motivoimiin toimintoihin ja tarinan eteenpäin viemiseen. Usein dystopioissa tai ainakin postapokalyptisissa elokuvissa liikutaan paikasta toiseen ja esitellään laajasti ympäristöä, mutta Delicatessenissa suppea miljööä kuvaaminen ja tiiviit kuvat rajaavat maailman vain talon tapahtumiin. Delicatessenissa luonto tulee esille vain puheissa, sillä kuinka voisikaan kuvata jotain mitä ei ole. Usein se esitellään värillisenä autuaana ja nostalgisena sekä vihreänä ja rauhallisena paikkana.

Sankarimyytti erilaisine variaatioineen on dystopialle ominainen elementti, mutta ei välttämätön. Dystopia voi kertoa yhden henkilön selviytymisretken tai se voi olla tulevaisuuslähtöinen kertomus, jossa halutaan korjata tuhoja, elvyttää kuolleita perinteitä ja pyritään muutosten kautta parempaan tulevaisuuteen. Joka tapauksessa toivon periaate ohjaa toimintaa. Amerikkalaiset sankarielokuvat taitavat tämän hyvin, niissä maailma on pelastettu satoja kertoja. Delicatessenissa toivo näyttäytyy myös sankareiden muodossa. Prinssi saapuu perinteisesti kukistamaan hirviön ja pelastamaan prinsessan vankilasta. Vaikka maailma talon ympärillä ei pelastu, niin ainakin Julien maailma muuttuu parempaan suuntaan. Ja vaikkei pelastusoperaatio Troglojen kanssa suju täydellisesti, tärkeämpää on vastarinta. Perinteisesti dystopioiden loppuratkaisuissa päähenkilöiden suunnitelmat eivät välttämättä toteudu halutusti, mutta käänne johtaa aina uuteen tilanteeseen. Voitto se on pienikin voitto.

Kannibalismi ja muut hallitsemattomat mielihalut

Delicatessenin yhteisössä voisi periaatteessa nähdä onnistumisen mahdollisuuden, ellei se perustuisi kannibalismiin tai jos kannibalismi olisi yleisesti hyväksyttyä. Kodikkaasti ja

lämpimästi kuvattuna se muistuttaa köyhää, mutta toimeentulevaa, onnellisen autonomista pienyhteisöä. Kuten utopia pienyhteisöstä, jossa ihmisille olisi tarjolla mieluisa ja vaihteleva työ, jolloin valvontaa ei tarvita. Perustarpeet on tyydytetty ja aistinautintojen lisäksi olisi ystävyyttä, rakkautta ja perhe-elämää (Lahtinen 2002, 206). Toisaalta taas kannibalismi on periaatteessa vain viimeinen niitti yhteisön arkkuun, sillä yhteisöä syö myös ryhmäasumisen inhimilliset riidan aiheet, kuten mustasukkaisuus, kateus, epäluulo ja ristiriidat.

Elokuvassa ihmiset koittavat elää mahdollisimman normaalia elämää, vaikka ravintotilanne on yhtä epävarmaa kuin Auroren itsemurhan onnistuminen. Värikäs arki talossa toimii kontrastina karmivalle eloonjäämisen ehdolle eli ihmissyönnille. Kannibalismi tekee elämän kerrostaloyhteisössä mahdolliseksi, mutta on samaan aikaan uhka yhteisön olemassaololle. Kun ihmissyönti tulee osaksi yhteiskunnallista diskurssia, se johtaa sivilisaation romahtamiseen (Watson Claflin 2004, 246). Ja Delicatessenin pieni ihmiskunta on jo horjumassa sukupuuttoa kohti. Asukkaiden keskuudessa selviytyminen kannibalismin avulla on virtahepo olohuoneessa; Kaikki sen tietävät ja näkevät, mutta siitä ei puhuta suoraan. Länsimaisessa kulttuurissa kannibalismi on tuomittava teko. Dystopioissa ja Delicatessenissä se on symboli kulttuurin sekasorrolle ja tuo toteutuessaan mukanaan moraalin, lain ja struktuurin puutteen. Elokuvan tilanne ikään kuin pilkkaa nykypäivän yhteiskunnallisia ongelmia ja niihin suhtautumista; vaikeista asioista vaietaan, sen sijaan tuhoja tehdään salaa ja kulissee pidetään pystyssä, jotta asiat näyttäisivät hyvältä ulospäin. Länsimainen yhteiskunta on saatu näyttämään hyvinvointivaltioissa toimivalta mallilta, mutta se ei ole tasa-arvoinen ja oikeudenmukainen. Todellisuudessa tilanne on sisältä läpimätä ja odottaa seinien kaatumista. Ihmiset näkevät nälkää, ovat työttömiä, syrjäytyneitä, stressaantuneita ja mielisairaita.

Lahtinen esittää dystopiat aikansa irvikuvina: "Utopismi tai utooppisuus ovat usein juuri poliittisia leimoja, joilla kriittisiltä tai epämiellyttäviltä ajatuksilta ja pyrkimyksiltä voidaan pyrkiä viemään olemassaolon oikeutus vaikkapa karrikoimalla ne irvikuvikseen antiutopioiksi" (Lahtinen 2002, 237). Kirjassaan Mustavihreä filosofia - Uutta yhteiskuntaa etsimässä (1999) Leena Vilkkä käsittelee ympäristön, ihmisen ja yhteiskunnan suhteita ja niiden tulevaisuutta. Postmodernissa maailmassa ei ole totuutta, jäljellä on vain vahvemman oikeus (Vilkkä 1999, 83). Vilkan teksti kertoo niin reaalityodellisuudesta kuin Delicatessenistakin: Ihmiset luulevat keksineensä toimivan systeemin, koska ovat

kadottaneet ihmisyytensä, eivätkä enää ymmärrä tekevänsä moraalisesti väärin itseään ja toisiaan kohtaan. Toisaalta käytäntö kertoo siitä, ettei asioille osata tehdä mitään, ne sattuvat olemaan niin kuin ovat ja ihmiset jatkavat elämäänsä neuvottomina ja onnettomina. Ahneus ja itsekkyyks leimaavat sairasta yhteiskuntaa, johon ihmiset eivät itse ole päässeet vaikuttamaan. Vilkkä ihmettelee valtiovallan edessä nöyrytyviä ihmisiä: "Valtiovalta on saanut aikaan työttömyyden ja osattomuuden ja paikkailee sitten aikaansaannoksia perusturvalla. Ihmiseltä on ensin otettu kaikki, viety elämisen ja yrittämisen mahdollisuudet, sitten saa henkensä pitimiksi muutaman lantin valtiolta. Ja tästä ihmiset sitten ovat vielä kiitollisia" (Vilkkä 1999, 84). Ihmiset eivät ymmärrä olevansa syyttömiä ja pakotettuja ala-arvoiseen elämään. He elävät syyllisyyttään perisyntin pauloissa ja ovat täysin manipuloituja luulemaan, että heistä pidetään huolta. Tosiasiassa on vain joukko muita ihmisiä, jotka hyötyy heidän osattomuudestaan (Vilkkä 1999, 85).

Kannibalismi Delicatessenissa edustaa ihmisen hallitsemattomia mielihaluja, joita toteutetaan häikäilemättömästi. Nälkä, valta, raha, viha, seksi, kuolema ja rakkaus orjuuttavat asukkaita, eikä tilanne näytä olevan kaukana tämän päivän ihmisten pakkomielteistä. Aukkaat ovat unohtaneet mikä on tärkeää kokiessaan ensisijaisena omien himojen tyydyttämisen. Clapet edustaa Delicatessenissa dystopioista tuttua riistäjää ja hierarkian huipulla hän määrää kaikesta. Lihakauppiaana hänellä on myös suurin pakkomielle lihaan sen kaikissa muodoissa. Hänelle se edustaa ruokaa, rahaa, seksiä ja valtaa (Watson Clafin 2004, 246). Vaikka hän näyttää olevan vallan huipulla, hänen riippuvuutensa on suurimmat koko yhteisössä ja lopulta juuri ne koituvat hänen kohtalokseen. Kun järkitasolla julma yhteiskunta toimii, inhimilliset tunteet tulevat suunnitelmien tielle ja näennäisen rauhan epävarmuus johtaa koston. Ihmiset eivät pysty elämään epäluotettavien ihmisten kanssa jatkuvassa pelossa. He eivät selviä täysin yksin, mutta eivät voi olla täysin riippuvaisia toisistaan. Delicatessenin kannibaalit tulevat loppua kohti yhä hurjemmiksi ja sen lisäksi sosiaaliset paineet saavat asukkaat ajamaan takaa kävelevää ruokaa. Kun ihmiset ovat riippuvaisia toisistaan, eikä heillä ole juurikaan yksityisyyttä, irrationaalinen käyttäytyminen alkaa tarttua ja tunteet alkavat ohjaamaan kohtaloita. Aukkaat ovat samaan aikaan itsekkäitä ja riippuvaisia. Toisaalta näyttää siltä, että itsekkyyks on selviytymisen aikana tiettyyn pisteeseen asti välttämätöntä. Mutta kun ihmiset eivät enää osaa pitää omia rajojaan, kääntyvät sosiaaliset suhteet tuhoisiksi. Vain Julia ja Louison hallitsevat käytöstään. He eivät rakastuneina kiellä mielihalujaan, mutta osaavat edelleen käyttäytyä normaalisti.

Näkökulmasta riippuvainen utopia

Elokuvan kasvissyöjien utopiaan kuuluisivat kenties solidaarisuus, kunnioitus toisia ja luontoa kohtaan, oma puutarha ja tietenkin kannibalismien, lihansyönnin ja murhaamisen lopettaminen. Samalla se on kannibaalien kauhuskenaario, kun he taas nauttivat utopiassaan loputtomasta lihatiskistä. Utopian ja dystopian asettelu riippuukin paljon arvoista ja näkökulmista. Kuten vuonna 1984 ilmestynyt *Onnellisten saari*, Ruotsin valtakunnasta kirjoitettu satiiri kuvasi hallitsijoita, joka olivat vakuuttuneita asuvansa paratiisissa, kun taas hallitut olivat onnettomien saarella (Lahtinen 2002, 218).

Julien ja Louisonin ja miksei Troglodistienkin näkökulmasta kuvitteellinen utopia on helppo hahmottaa. He ovat valmiiksi mahdollisimman riippumattomia auktoriteeteista ja tekevät tiimityötä, joten he voisivat toteuttaa ekologista anarkismia, joka on omavaraisuuden ja pienyhteisöjen väkivallaton elämänmuoto. Vilka kuvailee ekologista ihanneyhteiskuntaa: "Ekologisissa kylissä toteutuisi luontoa saastuttamaton, kestävä elämäntapa, jossa myös ihmiset olisivat onnellisia. Ekologisessa kylässä jokaisella ihmisellä on paikkansa, jokaisen toimeentulo on turvattu, koska elämäntapa korostaa materiaalista niukkuutta. Yhteisössä ei ole tarvetta haalia muutamille omaisuutta, vaan peltojen ja puutarhojen tuotto on yhteisessä käytössä. Ekologisen elämäntavan yhteiskunta perustuu hierarkiattomuuteen ja itsehallintoon" (Vilka 1999, 43). Lahtinen huomaa utopistisen ajattelutavan löytäneen tiensä nykypäivän ympäristöradikalismiin ja globalisaatiokriittiseen kansalaisaktivismiin: "Tämä on liittynyt yritykseen luonnostella "vaihtoehtoisia tulevaisuuksia" vastakuviksi kapitalistiselle maailmanjärjestykselle" (Lahtinen 2002, 226). Ekotopiat jatkavatkin nykypäivänä utopiakirjallisuuden traditiota. Aikojen kuluessa monet utopiat ovat muuttuneet ideologioiksi, kun ihmiset ottavat ne omakseen. "Esimerkiksi työväenluokan omaksuttua marxilaisen "tulevaisuuden utopian" siitä tuli tämän luokan ideologia" (Lahtinen 2002, 224). Vilka myöntää ekologisen anarkismin olevan vielä toteuttamaton haave, vaikka paikallisia omavaraistalouden yhteisöjä onkin jo perustettu. Nykyään puhutaan yhä enemmän hiilijalanjäljen pienentämisestä ja syväekologisesta elämäntavasta kollektiivisena liikkeenä. "Ekotopia onkin utooppinen yhteisö, hyvä maa, jota ei ole, mutta jota pitää tavoitella, jotta ihmiset olisivat edes hiukan vähemmän paholaisia toisilleen ja ympäröivälle maailmalle" (Vilka 1999, 146).

Käsittelimistäni elokuvista, joissa luonto on kuollut ja ihmissyönnistä on tullut keino selvitä hengissä, välittyvät tarinoiden lähtökohdat reaali maailmasta. Katsojalle teroitetaan, etteivät luonnonvarat ole ehtymättömät ja ettei ilman luontoa ole ihmistäkään. Nykyihminen on vieraantunut luonnosta, eikä näe olevansa osa sitä. Ajatellaan, että luonto on olemassa ihmistä varten ja että sitä voi käyttää hyväksi loppuun asti. Samalla epäsolidarisuudella riistetään ihmisoikeuksia ja oikeutta elää. Dystooppiset maailmat ovat loppuun kuluttamisen tulosta, eikä se voi olla tavoite. Vaikka utopia on idealismia ja tavoittamattomissa, siihen tulisi silti pyrkiä. Mutta surullisesti "utopian mukaan eläminen ei voi toteutua utopianvastaisessa yhteiskunnassa" (Vilkkä 1999, 76). Kun utopiat ovat tavoittelemisen arvoisia ihanneyhteiskuntia, mutta vailla mallia siitä, miten sinne voi päästä, keskittyy dystopia osoittamaan niitä yhteiskunnan epäkohtia, joihin tulisi puuttua. Aikanaan uudet utopistiset teokset valaisivat länsimaista keskiluokkaa näkemään esimerkiksi vuosisadan vaihteen Yhdysvaltojen vakavia yhteiskunnallisia epäkohtia kuten rasismia, rotusortoa, lynkkausta ja kaupungistumisen ja teollistumisen ongelmia (Lahtinen 2002, 215). Lakkala näkee samat lieveilmiöt nykyisessä kapitalistisessa yhteiskunnassa: "Kriisiyhteiskunnassa elävät ihmiset kokevat elämänsä jatkuvasti epävarmaksi, ovat ahdistuneita tulevaisuudesta ja hakevat epätoivoisesti tälle kompleksiselle prosessille syyllisiä. Tästä seuraa pahimmillaan pelkkää reaktiivista sulkeutuneisuutta rasistisine, homofobisine ja seksistisine ilmiösuineen" (Lakkala 2014).

Otin esille *Delicatessen*istä tehdyt tulkinnat, joissa nähdään yhtäläisyyksiä Ranskan historiaan, vaikka ne ovatkin oikeastaan vain eräitä tutkielmassani apuna käyttämäni kirjan kirjoittajan tulkintoja elokuvasta suhteessa historian tapahtumiin. Asettamalla elokuvan tapahtumia sodan kehykseen siinä voi kuitenkin nähdä ja ymmärtää tärkeitä menneisyyden teemoja kuten esimerkiksi nälkä, selviytyminen ja puolen valitseminen (Watson Clafin 2004, 247). *Delicatessen*issa ruuan merkitys muistuttaa sota-ajan puutteesta ja siitä, kuinka jokainen valinta tuona ajankohtana oli elämän ja kuoleman kysymys. Se, mitä nälkäiset ihmiset ovat valmiit tekemään ruuan vuoksi, toimii metaforana sille, millaisia valintoja ihmiset pakotettiin tekemään sodan aikana. Historioitsija Henry Rousso sanoo, että yksimielisyyden puute siitä, miten Ranska toimi miehityksen aikana on ideologinen ilmiö, joka tuntuu yhä jatkuvan ranskalaisessa yhteiskunnassa. Elokuvassa käsitellään valintojen problematiikkaa vaikeina aikoina ja myös sitä, saavatko tämän

päivän ranskalaiset tuomita 1940-luvun ranskalaisia. Delicatessenissa kannibalismin valinta voidaan nähdä joko anteeksiantona tai paheksuntana historiassa tehtyjä raakoja ja myöhemmin kyseenalaistettuja tekoja kohtaan. (Watson Claflin 2004, 242). Monitulkintaisuus ja ristiriitaisuus leimaavat niin sodan aikaa kuin ranskalaista asennoitumista miehityksen historiaan sekä tähän päivään (Watson Claflin 2004, 237). Ympäristön suuri merkitys ihmiselle liittyy olemassaolon kysymykseen. Dystopioita tarkastellessa voi huomata, ettei pahuus välttämättä johtunut ihmisluonnosta, vaan ihminen saattoi olla paha vain kelvottomassa, itsekkyyttä ruokkivassa yhteisössä (Lahtinen 2002, 192-193). Tämän tiesi Louisonkin sanoessaan "Ei ihmiset ole pahoja, vain olosuhteet ovat".

Delicatessenissä peilataan myös ihmisen kaksijakoisuutta, ei pelkästään yhteiskunnan eri tasoja. Roolihahmot ilmentävät ristiriitaisia tunteita ja erilaisia tapoja suhtautua elinympäristöön; ahneutta, hyvyttä, kateutta, kiltteyttä, pettämistä, yhteistyötä, pyyteettömyyttä jne. Italialaisen renessanssiajan filosofin Machiavellin mukaan ihmisen paras mahdollinen toiminta edellyttää olemassa olevan maailman raadollistenkin välttämättömyyksien huomioonottamista: on toimittava "välttämättömyyksien mukaan". 1990-luvulla ekotopioihin keskittynyt (itä)saksalainen toisinajattelija Rudolf Bahro käänsi ajatuksen positiivisen muutosideologian eduksi: "Utopia on uusi välttämättömyys. Sillä muuten kiiruhdamme kaikessa negatiivisuudessa kohti taitekohtaa, josta ei ole paluuta hyvällä." (Lahtinen 2002, 225, 231).

Toteutuvat dystopiat ja utopiat

Kun vanhat dystopiat ovat alkaneet toteutua reaali maailmassa, ne luovat samalla uusia utopioita paremmasta. Kun maailman ahdinko syvenee ja dystopia lähenee toteutumistaan, ovat utopistiset kuvitelmat ihannevaltiosta yhä kauempana. Aikamaailmojen rajojen hämärtymistä sivutaan Stalkerissa, kun kirjailija pohti rooliaan elämässä: "Ennen tulevaisuus oli vain nykyisyyden jatkoa ja kaikki muutokset häämöttivät jossain kaukana, horisontin takana. Nykyään tulevaisuus on sulautunut nykyisyyteen". Delicatessenissa Sylvia tekee samanlaisen havainnon Louisonin mainitessa olevansa horoskooppi-merkiltään vesimies, tulevaisuuden merkki, Sylvia vastaa: "Tulevaisuus.. niin, täällä se on nopeasti menneisyyttä".

Utopia-ajattelu kiertää siis kehää todellisten muutosten kanssa. Periaatteessa reaalityodellisuudessa on toteutettu jo monia historian utopioita, samoin kuin kauhukuvitelmat dystopioiden tavoin ovat käyneet toteen. Frankfurtin koulukunnan filosofi Herbert Marcuse näki utopian toteutumisessa myös sen lopun: "Itseasiassa tämä todellisuus oli jo toteutunut utopia, ennennäkemättömään taloudellistekniseen kehitykseen perustuva sivilisaatio, "yltäkylläisyyden yhteiskunta", joka kykeni hämmästyttävän tehokkaasti tyydyttämään jäsentensä viestit, mutta myös tukahduttamaan liian kriittiset pyrkimykset. Tämä tarkoitti myös tehokasta paremman maailman kuvitelmien ja pyrkimysten tukahduttamista, utopian loppua" (Marcuse, sit. Lahtinen 2002, 223). Utopian loppu on kuitenkin sinänsä mahdollisuus, sillä maailma on jatkuvassa muutoksessa ja sitä edellyttää rakentava idea tulevasta ts. utopiat. Vaikka maailmantila ottaa ristiriitaisuuksien vuoksi toisinaan takapakkia, on yleisesti ottaen tavoitteena aina kehitys. Marcusen utopian loppua seuraa siis väistämättä kuvitelma paremmasta, uusi utopia. Lakkalakaan ei koe utopioita suljettuina, sillä ne tuottavat jatkuvasti myös uusia horisontteja (Lakkala 2014). Utopioiden muuttumisen voi nähdä kompassin tavoin; kun utopiaa tavoittelevat kehityssuunnat yhteiskunnassa on saavutettu, on suunnitteilla jo uudet edistämistavoitteet (Lakkala 2014). Kompassiesimerkkiä voi soveltaa myös toiseen suuntaan eli historian muuttamiseen, kuten tapahtuu hallitsemattomasti Ursula K. LeGuinin romaanissa Taivaan työkalu (1971), jossa päähenkilön nähdessä unia maailma muuttuu takautuvasti, uuden historian pyyhkiessä pois vanhan.

Taiteen merkitys

Digitaalisella aikakaudella yltäkylläisyys yhteiskunnassa on paisunut ähkyksi, kun kaikkea on saatavilla yhä nopeammin ja enemmän. Materialismi on jo pitkälle koettu ja koluttu, joten länsimaaisessa maailmassa on siirrytty haalimaan elämyksiä ja kokemuksia. Ennen elämykseksi riitti elokuva. Stalkerissa kirjailija arvostelee teknologista yhteiskuntaa ja ihmisten laiskuutta ja julistaa taiteen merkitystä maailmassa:

Kirjailija: " – Ainakin tämä teidän koko teknologianne, kaikki nämä masuunit, pyörät.. ja muu vouhotus on keksitty, jotta voisi tehdä työtä vähemmän ja mässäillä enemmän.

Koneet ovat kuin kainalosauvoja ja proteeseja. Ihmiskunta taas on olemassa

luodakseen... taidetta. Taiteen tekeminen on pyyteetöntä verrattuna ihmisen muihin toimintoihin. Suurta illuusiota! Mielikuvia absoluuttisesta totuudesta! Kuunteletteko professori?

Professori: “ – Mistä ihmeen pyyteettömyydestä puhutte? Ihmisiä kuolee edelleen nälkään, kuustako olette tupsahtanut?”

Utopian ja ideologian välissä toimii taide, joka käyttää materiaalina mielikuvia esim. yhteiskunnasta. Elokuviin voi kytkeä haaveita maailmasta, jota ei ole ja jotka inspiroivat niin tekijöitä kuin katsojakin. “Kysymys utopian merkityksestä liittyi myös kysymykseen taiteen tehtävästä "subjektiivisen tietoisuuden" vapauttajana. Taide kumpusi yhteiskunnallisesta todellisuudesta, mutta viittasi sen tuolle puolen, "toiseen", kuten Marcuse muotoili 1970-luvun lopulla” (Lahtinen 2002, 224). Myös utopistisen ajattelun tuli suuntautua siihen, mitä ei vielä ole, eikä jäädä jumiin siihen, mitä todella on. Ja vaikkei utopiaan ole tietä, sen tehtävä on osoittaa, että se ei ole mahdottomuus (Lahtinen 2002, 235). Elokuvanteon filosofia ja varsinkin dystopian esitleminen elokuvan muodossa muistuttaa paljon radikaalien utopia-ajattelun merkitystä: rohkeutta kysyä ilman vastuksia. Niin myös Jeunet käytti ennakkoluulottomasti Delicatessenia elokuvallisena koekenttänään vailla tiettyä päämäärää ja saavutti persoonallisen kokonaisuuden. Kuten Delicatessenissa, dystopioiden mielekkyys löytyy ennemminkin epätodellisuuksien kuvailemisesta, eikä niinkään yhden yksinkertaisen sanoman saarnaamisesta. Ohjaaja Jean-Pierre Jeunet toteaa elokuvan rajattomasta luonteesta: "It's wonderful how cinema gives you the chance to invent these things, imagine things that don't exist and create a new universe from the scratch” (DVD, ohjaajan kommenttiraita). Elokuvantekijöille dystopiat antavat vapauden toteuttaa vaihtoehtoisia maailmoja.

Lähteet ja kirjallisuus:

Aittokoski, Heikki 1995: Jules Vernen ennustus 1960-luvun Pariisista kertoo paljon 1860-luvun Pariisista Mennyt synkeä tulevaisuus. *Helsingin Sanomat* 29.10.1995.

Amstrong, Karen 2005: *Myyttien lyhyt historia*. Helsinki: Tammi.

Bacon, Henry 2004: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bethune, Brian 2012: Dystopia Now. *Maclean's* 9/2012.

Bloch, Ernst 1985: *Utopia, luonto, uskonto. Johdatusta Ernst Blochin ajatteluun*. Toim. Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto.

Cotterell, Arthur 1989: *Maailman myytit ja tarut*. Helsinki: WSOY.

Cowley, Robert 2002: *Entä jos... vaihtoehtoinen maailmanhistoria*. Helsinki: Ajatus.

Enckell, Mikael 1984: Elokuvan psykoanalyttisesta tulkinnasta. Kirjassa *Elokuvan monet maailmat*. Toim. Jukka Aarnila, Jukka Petäjä, Markku Varjola. Helsinki: Gaudeamus.

Dayton, Tim 1997: The Mystery of Pre-History: Ernst Bloch and Crime Fiction. Teoksessa *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*. Toim. Jamie Owen ja Tom Moylan. London/New York: Verso.

Forsström, Riikka 2002: *Possible Worlds. The idea of Happiness in the Utopian Visions of Louis-Sébastien Mercier*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Forsström, Riikka 2011: *Kaunis turhuus: Ylellisyys ja nautinnot yksinvaltiuden ajan Ranskassa*. Keuruu: Otava.

Freud, Sigmund 2005 (1899): *Unien tulkinta*. Helsinki: Gummerus.

Griffin, Dustin 1994: *Satire. A Critical Reintroduction*. Lexington (KY): University Press of Kentucky.

Hiltunen, Ari 1999: *Aristoteles Hollywoodissa*. Helsinki: Gaudeamus.

Juntunen, Max 1997: *Elävän kuvan sanasto, elokuva-, televisio- ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet*. Helsinki: Oy Edita ab.

Juutinen, Oona 2012: *Sairaukertomuksia*. Voima-lehti, nro 4/2012.

Kaaro, Jani 2010: *Sääli ja muita syitä ihmissyönttiin*. Tiede-lehti 11/2010.

Karppanen, Pasi – Lehtinen, Vesa – Paananen, Pia 2008: *”Entäpä jos – Vaihtoehtohistorian viehätys”*. Kosmoskynä 2/08.

Kauhanen Maija Laura 2011: *Fin de millénaire* eli maailmanlopun satiiri: Frédéric Beigbederin *Au secours pardon*, Marie Darrieussecqin *Truismes* ja Michel Houellebecqin *La Possibilité d'une île*. Helsinki: Helsingin yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Yleinen kirjallisuustiede (pro gradu -tutkielma).

Knuuttila Seppo 2008: *Entinen aika, nykyinen mieli*. Toim. Ulla Piela ja Sinikka Vakimo. Jyväskylä: Suomalaisen kirjallisuuden seura

Koponen, Jari 2000: *Mielikuvituksen mestarit (13 unohdettua fantastia)*. Jyväskylä: Atena.

Korhonen, Johanna 2013: Myötätuntovaje kuriin. Kolumni, *Helsingin Sanomat* 9.10.2013.

Kunnas, Kaja 2014: George Orwellin yhteiskunta oli totta Tallinnassa vuonna 1984. *Helsingin Sanomat* 1.4.2014.

Lahtinen, Anu 2002a: Valistusajattelun mahdolliset maailmat –Ensimmäinen tulevaisuusutopia. Riikka Forsströmin väitöshaastattelu. *Ennen ja nyt – historian*

tietosanomat. Kevät / 2002.

Lahtinen, Mikko 2002: *Matkoja utopiaan*. Tampere: Vastapaino.

Lakkala, Keijo 2012: *Todelliset utopiat. Utopioiden poliittinen relevanssi*. Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos (pro gradu -tutkielma).

Lakkala, Keijo 2014: *Utopia tänään: yhteiskunnallisen mielikuvituksen metodologiaa*. Jyväskylä: Kampus Kustannus.

Lehtonen, Mikko 1996: *Merkitysten maailma: Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.

Machiavelli, Niccolò 1969 (1513): *Ruhtinas*. Porvoo – Helsinki: WSOY.

Närhi, Jani 2009: *Paratiisin synty: ihmismieli, evoluutio ja taivaalliset puutarhat*. Helsinki: Art house Oy.

Palmgren, Raoul 1963: *Toivon ja pelon utopioita*. Tampere: Sanantie.

Ritari, Jonne 2009: *Kuinka dystopia toteutuu? 2000-luvun näkökulmia George Orwellin poliittiseen satiiriin Nineteen Eighty-Four*. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos (pro gradu -tutkielma).

Sluis, Sarah 2012: Appetite for dystopia. *Film Journal International* 03/2012.

Tamming, Alar 2011: Kaaos, järjestys ja talous. *Kultalehti* 4/2011.

Töttö, Pertti 1996: "Ferdinand Tönnies –Gemeinschaft ja gesellschaft". teoksessa *Sosiologian klassikot*, Toim. Jukka Gronow, Arto Noro, Pertti Töttö. Helsinki: Gaudeamus.

Vaittinen, Pasi 2009: *Televisiosarja Dark Angel dystopian representaationa*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Valtiotieteellinen tiedekunta (pro gradu – tutkielma).

Vilkkä Leena 1999: *Mustavihreä filosofia -Uutta yhteiskuntaa etsimässä*. Tampere: Elämänsuojelija-lehti.

Von Wright, Henrik 1981: *Humasimi elämänasenteena*. Helsinki: Otava.

Watson Claflin, Kyri 2004: Jean-Pierre Jeunet and Marc Caro's *Delicatessen*: An Ambiguous Memory, an Ambivalent Meal. Teoksessa *Reel Food – essays on food and film*, toim. Bower, Anne. New York: Routledge

Ylimartimo Sisko 1998: *Auringosta itään, kuusta länteen: Kay Nielsenin kuvitustaide ja mahdollisen maailman kuvaamisen keinot*. Rovaniemi, S. Ylimartimo

Zizek, Slavoj 2009: *Politiikkaa, idiootti! Vastakkainasetteluja Zizekin kanssa*. Toim. Kimmo Jylhämo ja Hanna Kuusela. Helsinki: Like.

Sähköiset lähteet:

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Utopia>

(haettu 01/2012) Wikipedia: Utopia

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Dystopia>

(haettu 01/2012) Wikipedia: Dystopia

<http://jpjeunet.fr/>

(haettu 01/2012) Jean-Pierre Jeunetin viralliset kotisivut

<http://www.imdb.com/name/nm0000466/bio>

(haettu 01/2012) Internet movie database: Delicatessen

<http://snarkerati.com/movie-news/the-top-50-dystopian-movies-of-all-time/>

(haettu 12/2012) Lista dystopia-elokuvista

<http://www.greencine.com/article?action=view&articleID=351>

(haettu 12/2012) Jean-Pierre Jeunetin haastattelu ”Not intrested in realist things”, kirjoitettu 30.10.2006

<http://www.film-o-holic.com/dvd-arvostelut/tie/>

(haettu 06/2013) Juha Rosenqvistin elokuva-arvostelu The Road-elokuvasta, kirjoitettu 13.08.2010

<http://www.explore-science-fiction-movies.com/post-apocalypse.html#axzz2vaP676c7>

(haettu 11/2013) Science fiction -elokuvien fanien kokoama informaationsivusto, postapokalyptiset elokuvat

<http://www.explore-science-fiction-movies.com/dystopian-society.html#axzz2j1RmPn4z>

(haettu 11/2013) Science fiction -elokuvien fanien kokoama informaationsivusto, dystooppisen yhteiskunnan piirteitä

<http://olemisenporteilla.blogspot.fi/2014/03/utopioiden-synty-ja-kehitys-modernissa.html>

(haettu 03/2014) Keijo Lakkalan blogi ja videoluento "Utopioiden synty ja kehitys modernissa yhteiskunnassa"

Elokuvat ja ohjelmat:

Kadonneiden lasten kaupunki (1995)

Alien–Ylösnousemus (1997)

Amélie (2001)

Pitkät kihlajaiset (2004)

Micmacs (2009)

Dante 1.0 (2008)

Star Trek

Sliders (1995 -2000)

Total recall (1990)

Terminator-elokuvat (1984, 1991, 2003, 2009)

Battle royale (2000)

Running man (1987)

Robocop (1987)

Independence day (1996)

Armageddon (1998), *Matrix* (2006)

I am Legend (2007)

1212 (2009)

Heroes-televisiosarja (2006)

It happened here (1964)

Fatherland (1994)

2009: Lost memories (2002)

Paluu tulevaisuuteen 1, 2 ja 3 (1985, 1989, 1990)
12 apinaa (1995)
Blade runner (1982)
1984 (1984)
Aikakone (1960 ja 2002)
Stalker (1979)
1984, Brazil (1985)
Fahrenheit 451 (1966)
Kellopeliappelsiini (1971)
Metropia (2009)
Ihmisen pojat (2006)
The Hunger games (2012)
Metropolis (1927)
Tank Girl (1995)
Dark Angel -televisiosarja (2000-2002)
Minority Report (2002)
The Road (2009)
Mad Max (1979)
A boy with a dog (1975)
Frankestein junior (1974)
Kärpästen Herra (1963, 1990)
Running man (1987)
Alive – Elossa (1993)
Somos lo que hay (2010)
Tohtori Caligarin kabinetissa (1920)
Joulubileet (1996)
Waterworld (1998)
99 francs (2007)
Kokki, varas, vaimo, rakastaja (1984)
Sweeney Todd (2007)
Harlod ja Maude (1971)
Twilight (2008-)
True blood (2008-2013)
Nosferatu (1922)

Mabuse-elokuvat (1922)

Kuolleet palaavat -televisiosarja (2013)